

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

**ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**

**НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ ПЕДАГОГІКИ  
КАФЕДРА МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН І МЕТОДИК НАВЧАННЯ**

**Чернишова А.М.**

***ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ***  
**(КОСПЕКТ ЛЕКЦІЙ З НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ)**

Напрямок підготовки: 014 Середня освіта (Хореографія)

Затверджено на засіданні  
кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання  
протокол № \_\_\_\_ від \_\_\_\_\_ 2018 р.

Зав. кафедри \_\_\_\_\_ Піддубна О.М.

**ЖИТОМИР 2018**

**Теорія і методика народно-сценічного танцю: Конспект лекцій з навчальної дисципліни / А.М. Чернишова. – Житомир, 2018. – 124 с.**

**Рецензенти:**

**Гузун М.С.,** народний артист України,  
заслужений діяч мистецтв Молдови,  
почесний громадянин міста Житомира,  
художній керівник Житомирського  
академічного ансамблю танцю «Сонечко»

**Орлова О.А.,** кандидат педагогічних наук,  
старший викладач кафедри педагогіки і  
андрагогіки Житомирського обласного  
інституту післядипломної педагогічної освіти

Конспект лекцій з навчальної дисципліни **«Теорія і методика народно-сценічного танцю»** у компактній формі відображає матеріал курсу, допомагає сформувати загальне уявлення про предмет вивчення, правильно зорієнтуватися в даній галузі знань. У конспекті лекцій знайшла втілення авторська програма курсу для студентів навчально-наукового інституту педагогіки Житомирського державного університету імені Івана Франка. Конспект лекцій розрахований на викладачів вищих і середніх навчальних закладів, аспірантів і студентів педагогічних університетів.

## ЗМІСТ

|  |     |
|--|-----|
| ВСТУП.....   | 5   |
| Конспект лекцій з дисципліни «Теорія і методика народно-сценічного танцю».....   | 7   |
| I КУРС: Тема 1. Народно-сценічний танець – вид художньої творчості народу.....   | 7   |
| Тема 2. Термінологія в народно-сценічному танці.....   | 12  |
| Тема 3. Структура уроку народно-сценічного танцю.....  | 18  |
| Тема 4. Музичне оформлення уроку народно-сценічного танцю.....   | 27  |
| Тема 5. Російський танець та його класифікація.....  | 34  |
| II КУРС: Тема 1. Шляхи розвитку народного хореографічного мистецтва.....   | 41  |
| Тема 2. Принципи обробки фольклорного танцю.....   | 47  |
| Тема 3. Значення сценічного дихання на уроках народного танцю.....   | 55  |
| Тема 4. Витоки народної білоруської хореографії.....   | 60  |
| Тема 5. Джерела молдавського народного танцю.....  | 64  |
| III КУРС: Тема 1. Польський танець та його класифікація.....   | 68  |
| Тема 2. Витоки танців Прибалтики.....  | 73  |
| Тема 3. Завдання та принципи роботи педагога на уроці народно-сценічного танцю.....  | 77  |
| Тема 4. Витоки грузинського танцю.....   | 81  |
| Тема 5. Витоки циганського танцю.....  | 88  |
| IV КУРС: Тема 1. Джерела угорського народного танцю.....   | 94  |
| Тема 2. Танцювальне мистецтво Італії.....  | 101 |
| Тема 3. Значення використання кращих надбань національних культур різних народів світу для розвитку народно-сценічного танцю на сучасному етапі..... | 107 |
| Тема 4. Танцювальне мистецтво Іспанії.....   | 112 |
| Тема 5. Іспанський класичний танець «Фламенко».....  | 117 |

## ВСТУП

Конспект лекцій з дисципліни «Теорія і методика народно-сценічного танцю» розроблений відповідно до місця та значення дисципліни за структурнологічною схемою, передбаченою освітньо-професійною програмою. Змістовність тем визначена для мінімальної кількості годин за стандартом.

Під час вивчення дисципліни студенти знайомляться з національними особливостями та хореографічною культурою різних народів світу. Вивчення програмних матеріалів предмета «Теорія та методика викладання народного танцю» базується на взаємодії з іншими мистецтвознавчими та спеціальними дисциплінами. Засвоєння предмету допомагає краще пізнати історію хореографії, виховує загальну музичну та хореографічну культуру, розширює світогляд.

Основною **метою** викладання дисципліни «Теорія та методика народно-сценічного танцю» є виховання освіченого спеціаліста, який володіє основними знаннями та практичними навичками з народно-сценічного танцю, вміє правильно їх використовувати в практичній роботі для створення репертуару хореографічного колективу.

Основні **завдання** курсу полягають: у розширенні мистецького світогляду та ціннісних орієнтацій майбутнього вчителя на основі ознайомлення та вивчення кращих зразків академічного (характерного) танцю, танцювальної культури народів нашої країни, танців народів світу; в освоєнні теорії та методики викладання народно-сценічного танцю, методики побудови уроку, правил складання комбінацій та етюдів; у накопиченні теоретичних знань та практичних навичок із підготовки та проведення уроків народно-сценічного танцю в школах та позашкільних закладах; у прищепленні навичок аналізу особливостей танцювальних культур народів світу; в удосконаленні рівня танцювальної техніки емоційної виконавчої виразності студентів.

По завершенню вивчення курсу студенти повинні **знати**:

- ✓ призначення та методику виконання рухів екзерсису народно-сценічного танцю;
- ✓ кращі зразки академічного (характерного) танцю;
- ✓ основи танцювальних культур народів світу;

- ✓ манеру виконання танців різних народів;
- ✓ принципи з'єднання рухів у комбінації біля станка та розгорнутих етюдах на середині залу.

По завершенню вивчення курсу студенти повинні **уміти**:

- ✓ професійно виконувати комбінації народно-сценічного танцю біля станка і передавати національні особливості та манеру їх виконання;
- ✓ показати достатній рівень танцювальної техніки, емоційну виразність при виконанні розгорнутих танцювальних етюдів;
- ✓ аналізувати особливості танцювальних культур народів світу;
- ✓ методично вірно складати комбінації екзерсису народно-сценічного танцю;
- ✓ проводити уроки народного танцю та аналізувати їх сутність.

# КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ З ДИСЦИПЛІНИ «ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ»

## I КУРС

### *ТЕМА 1. Народно-сценічний танець – вид художньої творчості народу*

#### Лекція 1

**Мета:** ознайомити студентів з витоками народного хореографічного мистецтва, його невід'ємністю від народних обрядів, свят, трудової діяльності та музики; сформувати знання з народно-сценічного танцю як навчального предмету.

**Професійна спрямованість:** ознайомлення зі змістом і структурою курсу «Теорія і методика народно-сценічного танцю».

**Основні поняття теми:** *хореографічне мистецтво, танець, народно-сценічний танець, мета курсу, об'єкт та предмет курсу, хоровод, побутовий танець, сюжетний танець.*

#### План лекції

1. Витоки народного хореографічного мистецтва.
2. Народний танець – джерело хореографічного мистецтва.
3. Народно-сценічний танець та його місце в хореографічній освіті:
  - мета викладання курсу, його об'єкт та предмет;
  - засновники системи викладання характерного танцю;
  - значення народно-сценічного танцю.

Танець – це яскрава творчість народу, яка відображає емоційний художній багатовіковий побут. Народний танець завжди має зміст, яскраву відображену тему та ідею, Танець має драматургічну основу та сюжет, в якому є художні образи як конкретні, так і складні, які будуються різноманітними пластичними рухами та малюнками. Правдивість, конкретність та художність танцювальних образів виявляються їх змістом та танцювальною

лексикою, пов'язаною з мелодією, її характером, ритмом та темпом. Танець засобами народної хореографії виражає та розкриває духовне життя народу, його побут, естетичний смак та ідею. Таець став самостійним видом мистецтва у ході свого розвитку, є однією з форм естетичного виховання.

В кожній області, в кожній місцевості відроджувалися свої традиції, особливості, своя манера виконання та свої самобутні танці. Люди у танці передають свої почуття, настрої, ставлення до життєвих явищ. Народна хореографія не відділена від пісень, які залишили свій відбиток на її характері та стилі, визначивши особливості манери виконання, поповнивши танець змістовною та сюжетною, емоційною виразністю та співучою пластикою. В дохристиянської Русі були широко розповсюджені ігрища, які були приурочені до календарних язичних свят, це відбилося на зміні характеру жесту у танці, почали з'являтися нові танцювальні рухи. Уважне око людини, звикле до спілкування з природою, набуває найбільш типового, важливого, характерного в оточуючому світі. Танець намагається передати ці риси за допомогою пластики корпусу, ніг, рук і міміки. Руки і міміка особливо важливі, як засіб виразності. Вже в глибокій давнині люди різноманітний емоційний стан виражали пластичними рухами. Танець, поступово розвивався і видозмінювався, став основою для створення особливого виду театрального мистецтва – балету.

У мистецтві первісної людини були вже присутні деякі елементи танцю. Наприклад, танець перед полюванням, у якому учасники зображали рухи тварин та мисливця. Це була своєрідна репетиція перед полюванням, яка допомагала краще організувати полювання і приносила вдачу. Мистецтво первісного суспільного племені не виділено в особливу сферу діяльності, воно – невід'ємна частина побуту.

Культовий релігійний танець також виник у давні часи. Незрозумілі явища природи первісні люди приписували волі таємничо-вищих істот – божествам. З'явився культовий танець з появою релігійного культу. Торжество, присвячене сонцю, відрізнялось особливою пишністю і супроводжувалось особливою багаточисельністю танців. Деякі поняття про характер первісносуспільного мистецтва говорять про художню творчість і



звичаї народів, випробуваних багатомісячною ізоляцією. Наприклад, в Росії такими народами були мешканці крайньої Півночі – чукчі, ескімоси, евени та інші. Навіть і сьогодні вони повторюють рухи за оточуючою їх природою, особливо за тваринами, птахами, комахами, у всіх подробицях зображують той чи інший процес праці. Про це говорять назви танцювальних картинок, які виконуються: „Полювання на кита“, „Вичинка Шкіри“, „Рибалка“, „Ворона“, „Зайчик“. При розповсюдженні на Русі християнства давні язичницькі святкування не пропали безслідно, а пристосувались до нової релігії і частково дійшли до наших днів. Дякуючи традиційній формі проведення цих святкувань, пов'язаних з нею танці у якійсь мірі ще зберегли свій початковий вигляд.

Таким чином, одним з головних джерел народної хореографії є трудовий процес, взаємовідносини людей в праці та їх відносини до праці.

Другим витком є природно-кліматичні умови життя, різні явища природи. Людина спостерігаючи оточуюче середовище, часто звертається до її образів. Яскравим прикладом є танці „Утушка“, „Лягушка“, „Олень“, „Півень“, „Море“ і таке інше.

Третій виток – життєвий уклад народу, його мораль, етика, які відтворюються у танці, передаються показом умовного ігрового характеру взаємовідносин. До цієї групи належать численні кадрили, хороводи, пляски, лансьє.

Отже, на формування тієї чи іншої танцювальної культури дуже впливали культурно-історичні та соціально-економічні умови життя народу. Певний вплив мали також традиції, обряди та побут народу. Тому в народі існували обрядові танці, що супроводжували заручини, весілля, різдвяні свята. Наприклад: білоруський танець „Лявониха“, молдавський – „Зестря“, український – „Гиляч“, „Березнянка“.

Крім обрядових танців існували побутові, що беруть свій початок у хороводах. В цих танцях відображаються характерні риси певного народу. Побутові танці супроводжували людину упродовж усього життя. Танцювали їх на масових вечорах, гулянках. До жанру побутових танців в українській хореографії належать метелиці, гопакі, козачки, коломийки, гуцулки, верховини, польки і кадрили. В народі танцювали ще й сюжетні танці, які виникли

значно пізніше. У них за допомогою засобів народної хореографії відображені конкретні явища навколишнього життя та природи. Зміст танцю відображений у його назві. Наприклад, танець "Лісоруб" має таку назву тому, що сюжетом його є трудовий процес рубання лісу.

Сюжетні танці діляться на групи, де основною темою є:

а) праця (білоруський танець "Бульба", молдавський – "Тебекеряска", українські – "Косар", "Шевчикк", російський – "А ми просо сіяли");

б) народна героїка (укр. – "Аркан" молд. – Тайдучаска");

в) народний побут (укр. – "Катерина", "Горлиця");

г) окремі явища природи (молд. – "Винтул", укр. – "Метелиця");

д) звички птахів і тварин (молд. – "Оїца", "Бичок", укр. – "Гусак").

Усі ці танці збереглися завдяки великій праці фольклористів і слугують досліджуванню матеріалом для сучасних науковців. Велика кількість таких танців й досі поповнюють репертуар сучасних професійних і самодіяльних колективів. Проте, перед потраплянням на сцену, вони зазнають певної сценічної обробки: збагачуються новими танцювальними фігурами, ускладнюється їх хореографічний малюнок тощо. Від знань основ народної хореографії, від таланту та ерудиції хореографа залежить художня якість хореографічного твору. Значних успіхів досягли балетмейстери у галузі народного танцю. Вони працюють в трьох напрямках. Деякі з них, зберігаючи етнографічну суть і композицію танцю, поглиблюють окремі його сторони, шліфують і ускладнюють ті чи інші танцювальні рухи, жести фігури і т.д. Представником цього напрямку є відомий фольклорист-хореограф В.Верховинець. Інші хореографі-постановники наповнюють загальну композицію народного танцю власне скомпонованими танцювальними фігурами, основною метою яких є підсилення змісту твору засобами професійного хореографічного мистецтва. Таким хореографічним композиціям притаманні елементи віртуозності під час виконання та різноманіття хореографічного малюнку. Ще одним напрямом, в якому працюють найвидатніші майстри хореографічного мистецтва, є створення нових оригінальних композицій танцю на основі вже існуючих народних традицій за допомогою засобів виразності народної

хореографії. Тут можна назвати ім'я реформатора українського народного танцю П.Вірського.

Отже, народно-сценічний танець пройшов досить довгий та складний шлях свого розвитку. Джерелом народно-сценічного танцю є народна творчість. За допомогою праці талановитого балетмейстера танець стає надзвичайно багатим засобами художньої виразності, які, в свою чергу, зобов'язують танцюриста володіти віртуозною технікою виконання, водночас зберігаючи національні особливості танцю.

Тому, у процесі підготовки та становлення танцюриста велике значення відіграє народно-сценічний танець. Вивчаючи танці різних народів, їхній стиль та манеру виконання, майбутній танцюрист отримує знання, необхідні йому для творчого сприйняття і емоційного відтворення художніх образів.

Легке та чітке виконання технічно складних рухів свідчить про високий рівень виконавської майстерності. Відомо, що танцівник, який боїться виконувати складні танцювальні елементи, не має артистичності. Він досить зажатий, позбавлений осмисленого художнього виконання.

Курс народно-сценічного танцю сприяє фізичному розвитку майбутнього танцюриста, вчить координувати рухи всіх частин тіла, виховує витривалість і техніку правильного дихання. На заняттях з народно-сценічного танцю танцюрист удосконалює свої технічні можливості та опановує стилістику народної хореографії, її національні особливості, манеру виконання. Тому вже перші тренувальні вправи, окрім основного призначення — сприяти набуванню віртуозної виконавської техніки, пластичності, сили — повинні розвивати смаки, внутрішні художні почуття виконавця, заохочувати до творчості, тобто вести його до найвищого, досконалого виконавського рівня.

Викладачі курсу у своїй роботі опираються на багатий досвід великих педагогів-балетмейстерів. Серед них потрібно назвати імена А.Лопухова, О.Бочарова, О.Ширяєва. Саме вони є засновниками системи викладання характерного танцю та авторами підручника „Основи характерного танцю” (1939р.). Цей підручник став основою для подальших методичних розробок у галузі народно-сценічного танцю.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Танець – це творіння народу, його минуле та сучасне.
2. Народний танець в сценічній обробці.

### **Питання для самоконтролю :**

1. Жанри народного танцю та їх тематика.
2. Курс «Теорія і методика народно-сценічного танцю» в системі вищої педагогічної освіти.

### **Рекомендована література:**

1. Авраменко В. Українські національні танки. Кн. 1 / В. Авраменко. – Вінніпег-Київ-Львів, 1928. – 52 с.
2. Балет. Знциклопедия. – М., 1981.
3. Василенко К.Ю. Украинский народный танец / К.Ю. Василенко. – М. : Искусство, 1981. – 160 с. : іл., ноти.
4. Гуменюк А.І. Українські народні танці / А.І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969. – 612 с.
5. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю [Текст] : посібник / Є.В. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975 – (Б-чка худож. самодіяльності "Райдуга" ; №4). Ч.1. – 1975. – 223 с.
6. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю [Текст] : посібник / Є.В. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975 – Ч.2. – 1976. – 285 с. : іл. – (Б-чка худож. Самодіяльності ; №1).
7. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно- сценический танец. – М.,1976.
8. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. 3-е изд., стер. / А.В. Лопухов, А.В. Ширяев, А.И. Бочаров. – Санк-Петербург : Лань, Планета музыки, 2007. – 344 с.
9. Ткаченко Т. Народне танцы / Т. Ткаченко. – М. : Искусство, 1954. – 682 с.

## **ТЕМА 2. Термінологія в народно-сценічному танці**

### ***Лекція 2***

**Мета:** ознайомити студентів з особливостями термінології в народно-сценічному танці, розкрити основні шляхи походження та збагачення назв рухів народного танцю.

**Професійна спрямованість:** ознайомлення з особливостями термінології в народно-сценічному танці.

**Основні поняття теми:** *термінологія, класичний танець, екзерсис, танцювальна лексика, жанри українського танцю, манера виконання руху, техніка виконання руху, хореографічне па.*

### План лекції

1. Еволюційний розвиток лексики народного танцю.
2. Назви рухів та їх походження.
3. Класифікація рухів.
4. Шляхи збагачення лексики народного танцю.

Термінологія в народно-сценічному танці характеризується наявністю багатства термінів, які належать тій чи іншій національності. Деякі національності мають свої школи і свою специфічну лексику, яка відображає сутність того чи іншого руху.

Усталеними для всіх національних танців у народно-сценічному танці є позиції та положення рук і ніг, розроблені групою педагогів Московського хореографічного училища – К.Зацепіною, А.Климовим, К.Ріхтером, Н.Толстою, Є.Фарманянц.

В екзерсисі – вправах біля станка – часто використовується французька термінологія, тому що урок народно-сценічного танцю був свого часу побудований за принципами класичного екзерсису.

Лексика будь-якого національного танцю лаконічна і відображає сутність технічного виконання вправи чи руху, вона створювалася народом протягом багатьох століть. Кожна національна хореографічна культура відзначається певним комплексом рухів і своєрідною, специфічною манерою їх виконання. Наприклад, українській танцювальній чоловічій лексиці притаманні дві характерні ознаки elevation (фр. підняття) — природний дар танцівника до стрибків, зльотів та віртуозність низових рухів (присядок, повзунців,

закладок тощо). Грузинському чоловічому танцю властиві церілетебі (рухи на пальцях), мухлілетебі (рухи на колінах), хтомебі (стрибки).

Стрімкі українські жіночі рухи типу бігунців та російські ходи-біги зовсім не схожі на просування в жіночих танцях: грузинському — свла, азербайджанському — хирдалик, узбецькому — гюльоін, рез; вірменському — двель. Навіть манера виконання рухів з подібними структурними основами (деякі з перерахованих в якійсь мірі схожі на перемінний крок) у кожного народу своєрідна.

Найчастіше назва руху відображає конкретне уявлення про його загальний характер. Походження більшості з них пов'язане з ідентичним побутовим рухом: бігунець — від дієслова бігти, скакунець — від скакати, човганець — від човгати та ін.

У деяких назвах відзначається манера та техніка виконання руху: хід з вивертом ноги, стрибки через пояс, легкий біг, біг з підскоком, повзунець на обох ногах одночасно, полька-трясучка, повзунець з опорою на чоло, кругка з переступанням з ноги на ногу, гойдалка, крок на каблук.

Інша група рухів походить від назв предметів, на які вони схожі: присядка-ножиці, мітелочка, млинок, бочівочка, веретено, гарбуз, кільце, свердло; або від образно-узагальненої подібності танцювального руху до положення птаха, звіра, тварини: яструб, зайчик, шупак, півник.

Велику групу назв рухів в українській танцювальній лексиці складають назви рухів, які узяті з класичного танцю — ланцюжок, тури та ін. Деякі рухи отримали свою назву від танцю, у якому їх використовують: основний хід танців «Голубка», «Тропотянка», «Чинадійка», ходи з «Буковинського парубочого», «Раковецького крученого».

У процесі розвитку народної хореографії деякі місцеві, діалектні назви зробилися загальноновживаними: півторак, гайдук-круч, поліський ключ.

Велика кількість рухів народного танцю багатозначна і використовується переважно у певних сполученнях елементів двох і більше танцювальних па. Наприклад, рух вихиясник, крім свого основного визначення, одержує ще й додаткові (з угинанням, з притупом, у повороті). Саме у додатку міститься важливий нюанс, який дає конкретну уяву про поєднання в одному русі елементів

різних па, таким чином, визначається характер структурної побудови складного лексичного новотворення: тинок у оберті, вірьовочка з винесенням ноги на каблук, подвійна вірьовочка та ін.

В українській танцювальній культурі кожен стильовий напрямок, жанр має певний комплекс основних рухів, які складають дві групи: чоловічу та жіночу. Цей поділ здійснений на основі структури та манери виконання цих рухів та обумовлюється не тільки анатомічною специфікою будови людини, але й іншими факторами (особливості економічного, політичного життя народу, історичні обставини, що вплинули на культуру, побут, звичаї, характер народу). Наприклад, в імітаційних рухах, таких як яструб, щупак, кільце та інші (рухи із списами, шаблями тощо), відчувається невиразний слід козаччини. Це рухи чоловічого танцю. На Закарпатті та Прикарпатті чоловічій танцювальній лексиці притаманні рухи, у певній мірі трансформовані із запозичених з різних видів трудової діяльності людини. Це рухи ковалів, шевців, косарів, лісорубів тощо.

До танцювальних рухів суто жіночої лексики належать рухи із стрічками, із вінком, решетом, а також рухи вишивальниць, ткаль, льонарок тощо.

Велику групу чоловічих танцювальних рухів, у назвах яких немає жодного жіночого руху, складають: повзунці, розтяжки, закладки, револьтати, оригінальні млинці, підсічки, високі тинки, стрибки, розніжки, яструби, кабріолі, щупаки, віртуозні па, повітряні тури, тури з підігнутими ногами, тури-дублі та ін.

Рухи, які частіше виконуються жінками, але інколи можуть також використовуватись у чоловічому танці: доріжки, дрібушечки, упадання, низькі тинки, оберти партерні на місці. Такі рухи, як: танцювальні ходи з носка та каблука, ковзні кроки, біги, низькі тинки, вихилясники, вірьовочки, дрібушечки, під-куйки, плескачики (але не плескачики з решетом), оберти партерні парні на місці, оберти парні партерні з просуванням, голубці, підбивки, належать до лексики як чоловічого, так і жіночого танцю.

Деякі рухи, які виконують основне значення у жіночій лексиці (голубці, підбивки, вихилясники тощо), можуть слугувати проміжними у чоловіків та втрачають свою самостійність.

На сучасному етапі, у зв'язку з різноманітністю тематики та жанрів, українська жіноча хореографічна лексика набуває повного

рівноправ'я поруч з чоловічою. Так, наприклад, гопак насичений чоловічою лексикою, хороводи — жіночою, у козачках, як правило, використовуються обидві групи рухів.

Одні і ті ж самі хореографічні рухи у близьких танцювальних культурах можуть мати свої відмінності. Це пов'язано в основному з манерою виконання, темпом, положенням рук, корпусу. Так, наприклад, український вихилисник найчастіше використовується у жіночому танці, а російська колупалочка, аналогічна за формою, у чоловічому російському танці і виконується переважно в іншому темпо-ритмі зі своєрідними синкопованими утвореннями. Те ж саме стосується і присядок, закладок, круток та інших рухів.

Кожному танцювальному жанру властивий певний комплекс рухів. У хороводі не використовуються різкі жіночі підбивки, крутки, веретена тощо. У кадрилих формах танцю знаходимо вибиванці, плескачики, підкуйки. Стрімкі повітряні бігунці, доріжки, чепурненські прості присядки, присядки-запрошення, присядки-кінцівки належать до різноманіття рухів козачка. Коломийки характеризуються синкопованими дробітками, чосанками, різкими поворотами у парах, рухами плечей та голови. В українській народно-сценічній хореографії, крім основних рухів, зустрічаються й другорядні рухи, які доповнюють основні.

В традиційній українській народній хореографії наявна певна кількість постійних рухів: різноманітних хороводних кроків, тинків, доріжок, вихилисників, вірьовочок, дрібушок, вибиванців, свердельців, плескачків, присядок, повзунців, млинків, підсічок, обертів, голубців та кабріолів, різноманітних чоловічих стрибків. Проте, сучасні балетмейстери перебувають у пошуках нових відповідних засобів виразності та введення їх в хореографічний текст, не звертаючи уваги на те, що вони виходять за рамки усталених лексичних норм.

До лексичних новотворень стосуються рухи, які не існували в традиційній хореографії, а виникли внаслідок з'єднання, ускладнення існуючих форм руху або конструкції окремих його часток, а також па, що створені балетмейстерами заново з ресурсів народно-сценічного танцю.

В сучасній хореографічній практиці вельми широко використовуються традиційні па, від яких утворилася ціла низка



варіантів, а подекуди і нові за структурою рухи. Слід зауважити, що основу руху становить його стійкий елемент, смислове навантаження якого в хореографічному тексті залишається незмінним.

Шляхи збагачення українського танцювального мистецтва:

- регенерація структури стародавніх хореографічних па і введення їх у дійову танцювальну лексику;
- трансформація побутових рухів та елементів національних ігор у хореографічні па;
- локальні рухи (притаманні певній місцевості);
- професіоналізми, жаргони, архаїчні рухи;
- взаємовпливи танцювальної лексики різних національних культур;
- збагачення народно-сценічного танцю формотворчими елементами класичного балету;
- використання елементів естради, спорту, акробатики.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Термінологія класичного танцю.
2. Термінологія українського народного танцю.

### **Питання для самоконтролю :**

1. Основні шляхи збагачення назв рухів народного танцю.
2. Вплив класичного танцю на формування термінології народно-сценічного танцю.

### **Рекомендована література:**

1. Авраменко В. Українські національні танки. Кн. 1 / В. Авраменко. – Вінніпег-Київ-Львів, 1928. – 52 с.
2. Балет. Знциклопедия. – М., 1981.
3. Василенко К.Ю. Украинский народный танец / К.Ю. Василенко. – М. : Искусство, 1981. – 160 с. : іл., ноти.
4. Гуменюк А.І. Українські народні танці / А.І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969. – 612 с.
5. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю [Текст] : посібник / Є.В. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975 – (Б-чка худож. самодіяльності "Райдуга" ; №4). Ч.1. – 1975. – 223 с.

6. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю [Текст] : посібник / Є.В. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975 – Ч.2. – 1976. – 285 с. : іл. – (Б-чка худож. Самодіяльності ; №1).

7. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно- сценический танец. – М.,1976.

8. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. 3-е изд., стер. / А.В. Лопухов, А.В. Ширяев, А.И. Бочаров. – Санк-Петербург : Лань, Планета музыки, 2007. – 344 с.

9. Ткаченко Т. Народне танцы / Т. Ткаченко. – М. : Искусство, 1954. – 682 с.

### **ТЕМА 3. Структура уроку народно-сценічного танцю**

#### ***Лекція 3***

**Мета:** ознайомити студентів з особливостями структури уроку в народно-сценічному танці, розкрити основні особливості складання танцювальних комбінацій та невеликих етюдів на вивченому матеріалі.

**Професійна спрямованість:** формування знань необхідних для роботи на уроці «Народний танець».

**Основні поняття теми:** *структура уроку, екзерсис, основний принцип викладання народно-сценічного танцю, танцювальна комбінація, танцювальний етюд, хореографічна лексика, хореографічний малюнок, ансамбль.*

#### **План лекції**

1. Методика побудови уроку народно-сценічного танцю.
2. Особливості складання танцювальних комбінацій та невеликих етюдів на вивченому матеріалі.

Народно-сценічний танець є однією з основних дисциплін спеціального циклу хореографічної освіти. Засвоєння систематичного курсу народно-сценічного танцю є ефективним способом підготовки учнів до виконання танців різних народів світу, підвищує рівень виконавської культури.

В основу занять з народно-сценічного танцю покладено використання різноманітних рухів у їх правильному чергуванні, щоб навантаження на м'язи та зв'язки переклюалося з одних груп на інші. Правильний, розумний розподіл силового навантаження на м'язи швидше виховує м'язовий апарат танцюриста, не втомлюючи і не перевантажуючи його.

Урок з народно-сценічного танцю складається з двох частин: вправ біля станка та вправ на середині залу.

Тренаж біля станка застосовується для розвитку технічних навичок майбутнього танцівника. Основне завдання цієї частини заняття полягає у підготовці суглобно-м'язового апарату до виконання найрізноманітніших танцювальних рухів. Вправи біля станка сприяють ритмічності та чіткості рухів, силі та легкості кидка ноги, стрункості корпусу та стегон, відточеності поз, гнучкості спини та координації всіх частин тіла. Під час виконання вправ біля станка формуються тонус внутрішнього стану, витривалість, вміння підкорити роботу м'язів будь-якому музичному ритму і темпу, вільне і правильне користування дихальним апаратом. Проте необхідно зауважити: якщо вправи біля станка не передають певного національного характеру та стилю, це призводить до формального трактування танцювальних рухів.

У цілому ж вправи повинні бути короткочасними та конкретними за своїм завданням. Особливу увагу доцільно приділяти ритмічним вистукуванням та рухам на координацію всіх частин тіла. При вдало розробленій системі занять відбуваються поступове нарощення технічних труднощів, прискорення ритмів з переходом на півпальці та підскоки в опорних позах, з категоричною вимогою фіксації корпусу та рук у позах і суворого дотримання поз щодо музичного розміру.

З метою розвитку м'язів та суглобів усі тренувальні рухи розподіляються на такі групи: *piie* (присідання), *battement tendu* (відведення ноги), вправи з вільною ступнею (мазкові рухи), вправи

на вистукування, обертальні та навколообертальні рухи ніг, *battement developpe* (відведення ноги вийманням), *grands battements* (великі кидки), різноманітні технічні вправи, присядки, *port de bras* (вправи для рук) та перегинання корпусу.

Аби не трапилося так, що послідовність рухів на занятті даватиме однакове навантаження на одну й ту ж саму групу м'язів, доцільно дотримуватися такого плану тренування: *piie, battement tendu, battement tendu jete, rond de jambe rond de pied, flic-flac*, вірьовочка, *battement fondu*, дрібушки, або вистукування, *battement developpe*, штопор та віяло, *grands battements jete*, напівприсядки, присядки, голубці, стрибки, *revoltades*. Особливу увагу потрібно приділяти чергуванню рухів, що виконуються на зігнутих та витягнутих ногах.

Система тренувальних вправ біля станка з народно-сценічного танцю була розроблена на основі класичного екзерсису. Проте, екзерсис народно-сценічного танцю зовсім інший: рухи виконуються з більшою свободою корпусу, рук, ніг і голови, що визначає певний національний колорит. Упродовж усього періоду навчання з народно-сценічного танцю учні поступово тренують своє тіло, його виразність та артистичну наповненість, готовність із однаковим успіхом виконати танець будь-якої національності. Система регулярного фізичного та "внутрішнього" образного тренажу завжди буде продуктивнішою від "зубріння" окремих танців.

Вправи екзерсису народно-сценічного танцю сприяють фізичному загартуванню майбутнього танцівника, розвитку координації всіх частин тіла, емоційності під час виконання рухів, а також виховує точну національну манеру та певний характер виконання рухів.

Екзерсис (вправи біля станка) в народно-сценічному танці надзвичайно багатий різноманітністю вправ і сприяє виконанню основних завдань:

- сприяє розвитку рухового апарату, до якого належать кістки та їхні з'єднання – м'язи, зв'язки і суглоби;
- сприяє розвитку рухливості в суглобах, зміцнює еластичність зв'язок, розвиває певні групи м'язів, які недостатньо завантажені у вправах класичного екзерсису;

- тренує нервову систему, яка відіграє провідну роль у виконанні вправ і рухів та регулює всю діяльність рухового апарату;
- сприяє систематичному удосконаленню техніки виконання рухів різних народів світу;
- виробляє ритмічну чіткість рухів, силу та легкість виконання вправ, стрункість корпусу та стегон, вишуканість поз, гнучкість спини;
- розвиває координацію всіх частин тіла (узгоджену дію ніг, рук, корпусу і голови);
- розвиває в учнях виразність, танцювальність, музикальність;
- прищеплює виконавцям відчуття стилю та достеменною національної манери під час виконання вправ і рухів;
- готує учнів до сприйняття рухів на середині залу.

Готуючи екзерсис, викладач повинен знати призначення усіх груп рухів. Екзерсис біля станка доцільно починати з м'якого повільного руху, це дозволить поступово розігріти м'язи та зв'язки. У подальших вправах поступово вводяться більш складні рухи. Водночас використовується принцип контрастного чергування вправ. Це робиться для того, щоб переключати навантаження з одних м'язів на інші і відновити дихання. Після швидких вправ виконуються спокійні.

Правильний розподіл силового навантаження на м'язи рівномірно розвиває м'язовий апарат виконавця, не перевтомлюючи і не перевантажуючи його.

Основне завдання занять на середині залу — це робота над етюдами, засвоєння стилів та манери виконання найрізноманітніших танцювальних рухів, виховання артистичності, музичності, пластичної виразності та віртуозності техніки.

Працювати слід у двох напрямках: вивчення народно-сценічних танців і освоєння академічних (характерних) танців.

Починати заняття посеред залу доцільно з вивчення танцювальних ходів по колу, бо тоді регулюється дихання і танцюрист ніби вводиться у певне річище сценічного руху. Потім переходимо до засвоєння положення рук (*port de bras*), повторюємо окремі вправи, що виконувалися біля станка. Наступний етап — розучування повільних рухів з перегинанням корпусу, що якоюсь мірою відповідають класичному *adajio*, але зумовлені, забарвлені

певним стилем. Використовуються для цього повільні частіш багатьох російських, молдавських, угорських, циганських, іспанських танців, а також різноманітні види *balance* (іспанське, угорське). З часом в *adagio* включаються різні повороти, обертання в позах, розтягування, перегинання, м'які та повільні виймання ніг.

Завершення заняття – *allegro* — вивчення швидких технічних рухів, побудованих на всіляких вистукуваннях, розворотах тощо, для більш підготовлених танцюристів — комбінації цих рухів. Досить досвідчені танцюристи вивчають складні композиційні побудови (етюди), що складаються з простих комбінацій рухів. Наприкінці заняття виконуються віршовочки різних варіантів, голубці на стрибках, підскоки за п'ятою позицією. Закінчується заняття вправами *releve* з *demi plie*, з переступаннями з однієї ноги на другу. Для досвідчених танцюристів ці рухи доповнюються поворотами на одній нозі під час *releve*.

Торкаючись принципу побудови етюдів, слід сказати: на 1-му році навчання вивчаються окремі рухи народних танців із збереженням точного ритмічного малюнка, характеру та стилю. Як тільки учні будуть вільно виконувати ці рухи, в урок вводиться етюд, складений з вивчених рухів.

Не слід захоплюватись етюдною роботою та нагромаджувати декілька рухів в один етюд. У молодших класах рекомендується складати етюди з 2-х пройдених рухів, не більше, що займають 8-16 тактів музики. Потім вводиться в етюд ігрове завдання, обмежене початково одним станом. Ускладнюючи етюдну роботу, слід вводити навички ансамблевості з танців. Перед учнями ставляться нові завдання: спільність малюнку, відчуття партнерів, зберігання ліній, єдності та схожості рухів. В старших групах етюди збільшуються за рахунок кількості рухів. Збільшується музична тривалість етюда. Відповідно ускладнюється і акторська задача, в етюди вводиться зміна танцювальних станів. Подальше ускладнення етюдів йде за рахунок опанування навичок парного танцю. "Мета цих етюдів – навчити партнерів повній узгодженості рухів та умінно виконувати у танці загальні або різні акторські завдання" (Лопухов, Ширяєв, Бочаров).

Завершення етюдної роботи складається із розучування танцювальних номерів. Тоді учні виявляться підготовленими настільки, що вихід з репетиційного залу на сцену буде для них

непомітним. З усього сказаного з питання етюдної роботи на середині стає ясно, яка важка задача стоїть перед учнями та педагогом в опануванні стилів, манер та характерів танців. Все це треба навчитись доносити до глядача, даючи йому ясне уявлення про народність та створюючи образ людини з індивідуальними рисами характеру, це задачі справжньої танцювальної майстерності. Бажане вивчення народно-сценічного танцю за зразками танців кращих професійних ансамблів танцю під керівництвом Ігора Моїсєєва, Павла Вірського, Тетяни Устиної, Надії Наєждіної та інших.

Під терміном "народно-сценічний" розуміють опис рухів народних танців, їх сценічну обробку. Педагог повинен добиватись точного відтворення рухів, їх колориту, стилю та ритмічного малюнка.

Танцювальні етюди, складені з народно-сценічних або академічних танців, створюються з комбінацій окремих рухів, складених у єдиному стилі та характері. Комбінуючи різні танцювальні рухи, треба потрібно створювати танцювальні етюди, що включають у себе техніку танцю та акторську виразність. Основним завданням етюдної роботи є вміння виробити стиль та акторську виразність танцю, манеру, характер, техніку виконання та національний колорит. Роботу над етюдами слід починати з вироблення волі виконання технічних рухів, інакше недостатнє технічне виконання не дозволить виразити художню образність танцю. Відтак, коли технічно освоєні основні елементи народно-сценічного або академічного танцю, можна вводити в етюди акторські завдання, стилістику танцю, манеру виконання та національні особливості рухів. Інакше етюдна робота буде розвивати дилетантизм. Правильна організація етюдної роботи – могутній засіб для розвитку танцю. Необхідно, щоб з перших уроків склалось поняття про етюд та його особливості, найбільш важливі стилістично і важкі технічно. При вивченні етюд з національного танцю, треба розповісти про народ, що породив танок, про звичаї народу, про костюм для цього танцю та стилістичні особливості народів, що відрізняють його від танців інших. Докладну розповідь бажано доповнити показом ілюстраційного матеріалу. Створювати етюд потрібно поступово, досягаючи засвоєння кожного елемента при уповільненому темпі.

Спочатку вивчаються рухи ніг, потім рухи рук та корпусу, що відповідають народному характеру рухів.

Приступати до етюдної роботи можна тільки після опрацювання та координації ніг, рук, голови, корпусу до технічної чистоти. Велике значення для танцю має виразність усіх частин тіла. Саме руки та корпус надають танцю характер, передають манеру виконання, національний колорит, допомагають характеристиці героя.

Далі, окремо вивчені рухи з'єднуються у комбінації, з яких будується етюд (танцювальний епізод). У молодших класах рекомендується складати етюди з 2-х пройдених рухів, не більше, що займають 8-16 тактів музики. Потім у готовий етюд вводиться (відпрацьовується) найважливіша (ігрова) задача, обмежена початково одним станом. Поступово збільшується музична тривалість та ускладнюється образне рішення етюда, міняються танцювальні стани. У старших класах етюди збільшуються за рахунок кількості рухів, збільшується музична тривалість етюда.

Тривалість етюда може поступово збільшуватись аж до включення декількох частин, кожна з яких має свій зміст. Наприклад, повільна та швидка частина циганського танцю. Тоді спочатку потрібно відпрацювати у деталях першу частину, а потім – братися за розробку другої частини. Відпрацювання етюдів з народних танців вимагає обережного підходу. Змішувати у одному етюді риси справжнього народного танцю та його сценічного вигляду принципово недопустимо. Можливі два варіанти побудови етюдів. **Перший** – точніше відтворення того чи іншого народного танцю. У цьому випадку важливо показати колорит та стилістику танцю, манеру виконання. **Другий** – це створення на матеріалі, народного танцю власних композицій, які, не перекирчуючи оригіналу навіть у деталях, передавали б основну ідею цього танцю. У такому випадку можливі з'єднання елементів декількох танців одного народу з однаковим образним змістом. Тут потрібна особлива ретельність при відборі матеріалу, щоб не спотворити сенсу, що лежить в основі того чи іншого народного танцю.

Створюючи за цими принципами композицію, треба ускладнювати рухи народного танцю технічно, не перекирчуючи їх та не роблячи техніку етюду його само-метою". (А. Лопухов, А. Ширяєв, А. Бочаров. "Основи характерного танцю". М.-Л. "Мистецтво", 1939



р., стор. 177). Надзвичайно корисно глибоко аналізувати, вивчати сценічні варіанти народних танців у постановках видатних хореографів П. Вірського, І. Моїсєєва, Т. Установо, І. Сухашвілі та ін.

Необхідно твердо засвоїти поняття умовності пластичного малюнка академічних характерних танців з балетних спектаклів, їх відзнаки від народних рухів і танців. Національний танок, входячи у класичний балетний спектакль XIX віку, втрачав деякі народні риси, легко підпорядковувався стилістичній обробці, запозичаючи рухи з класичного танцю. Академічні (характерні) танці дають багатий матеріал для виховання культури тіла, технічної віртуозності та виразності танцю, прищеплюють благородну, сувору, академічну манеру виконання. Балети Чайковського, Глазунова, Деліба, Мін-куса, Адана у постановках видатних балетмейстерів Маріуса Петіпа, Михайла Фокіна, Льва Іванова, Олександра Горського, у творчості яких значне місце посідає академічний (характерний) танець, становлять класичну спадщину і потребують сумлінного, всебічного вивчення. На заняттях доцільно розучувати з учнями мазурку, іспанський танець, чардаш з балету Чайковського "Лебедине озеро", іспанський танець з балету Глазунова "Раймонда", танці з опери Глінки "Іван Сусанин", половецькі танці з опери Бородіна "Князь Ігор", танець басків з балету Асаф'єва "Полум'я Парижу".

Тому завжди потрібно пояснювати та показувати паралельно з академічним етюдом зразок народного танцю. Це значно збагатить знання учня, розвине розуміння сталю та характеру, виховає музичний смак і поняття про різницю у формах народного та академічного характерного танцю.

На першому етапі етюдної роботи вивчаються тільки загальні завдання індивідуального виконання. Кожен виконавець самостійно виконує рух, комбінацію або етюд, працюючи над технікою танцю та виразністю. Не можна забувати основний закон педагогіки: від простого – до складного, від часткового – до цілого. В хореографії треба йти від окремо освоєного руху до танцювальної комбінації – до танцю. Від масового танцю до сольного виконання, від сольного виконання – до провідної ролі образу. Переходи від етапу до етапу повинні здійснюватись тільки після ґрунтового засвоєння попереднього ступеня.

Етюдна робота завершується розвитком навичок ансамблевого танцю.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Послідовність вправ біля станка на уроці народно-сценічного танцю.
2. Розподіл вправ біля станка на групи на уроці народно-сценічного танцю.
3. Назви рухів біля станка та їх значення на уроці народно-сценічного танцю.

### **Питання для самоконтролю :**

1. Основний принцип побудови вправ біля станка на уроці народно-сценічного танцю.
2. Етюдна робота на уроці народно-сценічного танцю.

### **Рекомендована література:**

1. Балет. Енциклопедія. – М., 1981.
2. Василенко К.Ю. Украинский народный танец / К.Ю. Василенко. – М. : Искусство, 1981. – 160 с. : іл., ноти.
3. Гуменюк А.І. Українські народні танці / А.І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969. – 612 с.
4. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю [Текст] : посібник / Є.В. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975 – (Б-чка худож. самодіяльності "Райдуга" ; №4). Ч.1. – 1975. – 223 с.
5. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю [Текст] : посібник / Є.В. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975 – Ч.2. – 1976. – 285 с. : іл. – (Б-чка худож. Самодіяльності ; №1).
6. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно- сценический танец. – М.,1976.
7. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. 3-е изд., стер. / А.В. Лопухов, А.В. Ширяев, А.И. Бочаров. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2007. – 344 с.
8. Ткаченко Т. Народне танцы / Т. Ткаченко. – М. : Искусство, 1954. – 682 с.

## ТЕМА 4. Музичне оформлення уроку народно-сценічного танцю

### Лекція 4

**Мета:** ознайомити студентів з особливостями музичного супроводу уроку народно-сценічного танцю, розкрити основні особливості добору музичного матеріалу для вправ екзерсису та етюдної роботи, творчої співпраці педагога та концертмейстера.

**Професійна спрямованість:** ознайомити з особливостями музичного оформлення уроку народно-сценічного танцю

**Основні поняття теми:** *музикальність танцівника, компоненти музикальності танцівника, ритм, темп, метр, музична динаміка, музичний супровід уроку, екзерсис, етюдна робота, концертмейстер.*

### План лекції

1. Зв'язок танцю і музики в хореографічному мистецтві.
2. Виховання музикальності учнів на уроках народно-сценічного танцю.
3. Добір музичного матеріалу для вправ екзерсису та етюдної роботи на уроці народно-сценічного танцю.
4. Творчий контакт в роботі педагога та концертмейстера на уроках народно-сценічного танцю.

Балет – це мистецтво музичного театру. Вміння творчо, натхненно, віртуозно і змістовно танцювати музику є ознакою акторської майстерності. Тому майбутній викладач неодмінно має знати, в якому русі і як саме слід викарбовувати це вміння.

Завдання виховання музикальності учнів водночас є простим і складним. Справжньому танцівнику необхідно не тільки вміти слухати музику, пропускаючи через себе її зміст, але й любити її, розуміти, відчувати. Тому і педагоги, і вихованці повинні на заняттях приділяти особливу увагу розвитку не тільки ритмічного, але й емоційно-дієвого зв'язку музики і танцю.

Слід підвести навчальний процес до того, щоб учні прагнули виконання кожного завдання не тільки технічно грамотно, а й творчо, захоплено.

Музикальність майбутнього танцівника складається з трьох взаємопов'язаних між собою виконавських компонентів.

*Перший компонент* – це вміння вірно узгоджувати свої дії з музичним ритмом. Відомо, що кожний музичний твір має свій *ритм*, засобами виміру і усвідомлення якого є *метр* – побудова музичного такту, і *темп* – міра швидкості виконання і характер плинності музичного твору. Незначне порушення музичного ритму завжди позбавляє танець реальної і художньої точності, виразності. Тому слід звертати особливу увагу на те, щоб музичний ритм сприймався не як простий, механічно точний відлік мірою часу, а як виразний компонент танцю.

Спочатку учням необхідно засвоїти найпростіші музичні ритми розміром на 2/4 і 4/4, потім більш складні на 3/4 і 6/8, поступово переходячи від повільних темпів до швидких і до посилення динаміки вправ.

Темп, тобто, міра швидкості і характер виконання хореографічних вправ збігається з плинністю музичного твору. Він може бути:

*дуже повільним – ларго (largo);*

*повільним – адажіо (adagio);*

*спокійним, плавним – анданте (andante);*

*швидким – алегро (allegro);*

*дуже швидким – престо (presto).*

Динаміка виконання хореографічної вправи теж може відповідати силі звучання музичного твору. Вона може бути: *сильною (forte)* і *слабкою (piano)*, а також з *наростаючим підсиленням (crescendo)* або зі *спадом (diminuendo)*. Тому ритм музики на уроці повинен бути чітким і прозорим.

*Другий компонент музикальності* – це вміння студентів свідомо і творчо захоплено сприймати тему-мелодію, художньо втілюючи її в танці.

*Третій компонент* – це уміння уважно вслуховуватися в інтонації музичної теми, прагнучи технічно вірно і творчо захоплено втілити їхнє звучання в пластику танцю.

Музика і танець тісно пов'язані між собою. В музиці закладено зміст і характер будь-якого танцювального твору. Танцю без музики не існує. Оволодіваючи мистецтвом танцю, необхідно одночасно виховуватися музично: вчитися слухати музику, розуміти, органічно переплітати в єдине музику і рух.

Підбір музичного матеріалу проводиться педагогом разом з концертмейстером заздалегідь. Не рекомендується на уроці імпровізувати. Це дозволено робити тільки концертмейстеру дуже високої кваліфікації.

Коли задають вправу, обов'язково вказують музичний розмір, темп і характер. Темп тісно пов'язаний з ритмом.

При виконанні рухів, що притаманні російському танцю, наприклад, переведенні стопи з носка на каблук (*battement tendu*), каблучному вистукуванні, “дрібушках”, присядках, в музичному супроводі повинна звучати російська пісня чи мелодія, що за ритмом і характером відповідає даній вправі.

Вправи в характері російського танцю виконуються чітко, впевнено, на ледь зігнутих колінах, з прямим корпусом, із завзято піднятою головою.

Урок з народно-сценічного танцю слід починати з присідань (*demi plie u grand plie*).

*Присідання* – важливий розділ *станка*, оскільки вони розвивають м'якість, еластичність колінних, тазостегнових, гомілковостопних суглобів і суглобів стопи. Крім цього, присідання сприяють розвитку стрибка.

Спочатку *demi plie u grand plie* розучується на 2/4 повільного темпу в характері російського танцю. В середніх і старших класах можна вводити розучування на 3/4 в характері польського танцю “Мазурка” і на 3/4 в характері іспанського сценічного танцю (“Панодерос” з балету А.Глазунова “Раймонда”), а також 6/8 повільного темпу в характері східних танців.

*Вправи, що відносяться до розділу “Ковзання по нозі”*: підготовка до “вірьовочки”, “вірьовочка” (*battement développé, pas tortille*), виконується на 2/4 або 4/4 в характері угорського танцю.

*Вправи з ненапруженою стопою (flic -flac)*

Під час виконання вправ цього розділу м'язи стопи і гомілковостопного суглоба повинні бути розслабленими. Вони

готують учня до чечіточних рухів, а також привчають то скорочувати, то розслаблювати м'язи гомілковостопного суглоба. Після цих вправ на заняттях слід давати вправи з напруженою стопою.

*Flic-flac* виконується на 2/4 музичного розміру в характері, матроського танцю “Матлет” або циганського – музичний розмір 2/4.

На середині залу вводиться вивчення танцювальних етюдів з ретельно підібраним музичним супроводом. Невдалий добір музики знижує цінність етюдної роботи.

При доборі музичного матеріалу для етюдної роботи дуже важливо не припуститися помилок:

- використання салонних п'єс псевдо-національного характеру, музичних композицій “під джаз”;
- спроба імпровізувати весь музичний супровід;
- відтворення хорошої танцювальної музики, свавільно видозміненої ритмічно, метрично і т. ін.

При доборі музичних уривків слід враховувати характер етюду. Коли педагог демонструє учням етюд, що базується на конкретному сценічному танці, треба використовувати і музику цього епізоду. Тоді слухові і моторні уявлення про цей танець будуть цілісними. Якщо педагог використовує для етюду тільки уривок відомого сценічного танцю, повинно бути збережено відповідну музику і зроблено купюру, коли музична тканина дозволяє це зробити.

Водночас слід враховувати наступне: дозволяється в навчальних цілях прискорювати і вповільнювати темп, але довільно змінювати ритм і метр, як це часто роблять для того, щоб “підігнати” музику під танцювальний малюнок, не можна.

У кожному випадку треба намагатися витіснити низькопробну музику, замінюючи її на високоякісну. Це значно розширить музичні горизонти учнів і підштовхне педагога до нових незаштампованих танцювальних зразків.

На особливу увагу заслуговує питання стилістичної відповідності музичного супроводу танцювальному етюду. Коли для хореографічної композиції на тему іспанських танців з балету “Дон Кіхот” Мікуса використовують музику Равеля, або для фокінських імпресіоністських етюдів – твори Моцарта, то створюється стилістичний різнобій, що є абсолютно неприпустимим.

Використовуючи в етюдах фольклорний матеріал, необхідно використовувати фольклорну музику.

Вивчаючи народні танці, слід пам'ятати, що народна мелодія в обробці для сценічного танцю повинна відповідати лексиці народних сценічних рухів і малюнків танцю.

Народна музика повинна відповідати народному танцю. Побудова етюдів і танців народної музики потребує добору народної музики, а не використання балетної музики композиторів.

Для навчальних цілей найбільш прийнятною є музика емоційно образна, танцювально дієва, стилістичного і вольового початку, яскраво вираженим національним колоритом.

Музичний розвиток студентів-хореографів повинен проводитись на основі вивчення естетики музики, широкого ознайомлення з кращими зразками народної та класичної музичної літератури шляхом слухання музики, аналізу її змісту і форми. Необхідні планомірні колективні відвідування театрів, концертів з подальшим обговоренням прослуханого, використання гарної, добротної музики при постановках студентських робіт із композиції танцю. У справі виховання загальної музичності студента надзвичайно велика роль педагога та концертмейстера, які проводять урок тренажу, оформленого музикою. На уроці народно-сценічного танцю, в екзерсисі та етюдах на середині залу студенти перших курсів знайомляться з музикою у її зв'язку з рухом. Тому дати студентам правильне уявлення про принципи та закономірності цього зв'язку вкрай важливо.

Задачею навчання є уміння точно втілювати музику у блискучих, видимих образах танцю, розкриваючи усе розмаїття звукових інтонацій.

Справжня музичність у танці полягає у правильному відчутті та усвідомленні основних закономірностей музики — мелодійної, гармонічної, поліфонічної, конструктивної динамічної логіки. Тільки при досягненні такої музичності можна танцювати вільно, виявляючи ідейно-емоційний зміст та музичний сценічний *образ* танцю.

Спільна творча робота педагога та концертмейстера, що музично оформляє урок, їх тісна співпраця призведуть до найбільш ефективного художнього мислення студента, до свідомого осягнення зв'язку музики з танцем, до прищеплення навичок узгодженості руху з музикою. Музичне оформлення уроку повинне організувати всі рухи у часі, в умовах визначеного темпу та ритму, самою музикою виявити особливості танцювального руху: його малюнок, характер, динаміку,

фразування. Все це надалі стане засобом передачі образного та емоційного змісту танцю.

Основним завданням педагога та концертмейстера в оформленні уроку є прищеплення свідомого ставлення студента до конструктивних особливостей музичного твору — уміння відрізнити музичну фразу, речення, період, вміти орієнтуватись у характері музики, ритмічному малюнку, динаміці та національному колориті. Важливим завданням є також допомога студентам у оволодінні технічними навичками народної хореографії, уміння розбиратись у спільності змістового значення музики та танцю, в усвідомленні конструктивної основи музичного твору та відповідності його структурі рухів у танці, досягнення глибокого емоційного та ідейного змісту музичних творів засобами танцю.

Музичні мелодії повинні бути простими, доступними та виразними, емоційними, такими, що підвищують працездатність і настрій. Використання народного пісенно-танцювального матеріалу поступово ускладнюється, збагачується та урізноманітнюється голосоведення, малюнок гармонії, динамічні відтінки, прискорюються темпи. При розучуванні нової вправи необхідно пояснювати, у якому музичному розмірі виконується дана вправа, на яку частку такту припадає акцент вправи, відповідність темпу і характеру вправи та музики. На початку навчання народно-сценічному танцю, коли засвоюються елементи основних рухів екзерсису, треба звернути особливу увагу на граматичні та синтаксичні навички у музиці.

Слід завжди пам'ятати, що одночасно з вихованням слуху має виховуватись музичний смак. Інакше слух, будучи фізично натренований, навіть аж до перетворення в абсолютний, стане творчо неактивним, сприйнятливим до звукової, до акустичної, але не до художньої, зовнішньої ритмічної, динамічної, але не до внутрішньої — образної та емоційної сторін музики. Тому при обов'язковій умові користування найпростішими музичними прикладами також важливе дотримання іншої умови: їх витримання у межах гарного музичного смаку. На початковому періоді навчання критерієм гарного музичного смаку є ясність, дохідливість, закінченість мелодії, чистота голосоведення, природний, логічно обґрунтований добір милозвучних гармоній, виразність, "наглядність" метроритмічних формул. Приклади з народних танцювальних мелодій мають бути різноманітними за характером мелодії, за деталями



ритму та метру, за фактурою — навіть стосовно до одного і того ж руху на різних уроках. Але часта повторюваність музичного прикладу приведе до механічного заучування його слухом. Розмаїття прикладів потрібне для того, щоб привчатись до різних змін характеру музики, яка застосовується до одного й того ж руху. Якомога більше використовувати гарні зразки народної музики з виразним затвердженням у ній індивідуального відтінку. Слід провести широкий відбір (нотну хрестоматію) для музичного оформлення народно-сценічного екзерсису з численними прикладами, що відносяться до одного й того ж руху. Добір музичних мініатюр (фрагментів) повинен повністю відповідати загальному характеру заданого руху, національному колориту, компонентам, що формують його. Методичні вправи або комбінації екзерсису повинні вміщатись у строгих рамках восьми-, шістнадцяти-, тридцятидвотактних побудов заданих ритмів і темпів. Осягнення глибоких внутрішніх закономірностей зв'язку музики та пластики буде основою успіху діяльності майбутніх педагогів-постановників, що виробили у собі прагнення до свідомої, а не до інтуїтивної творчості.

#### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Відповідність рухів структурі вибраного музичного матеріалу на уроках народно-сценічного танцю.
2. Стилiстична відповідність музичного супроводу танцювальному етюду.

#### **Питання для самоконтролю :**

1. Поняття ритм, темп, метр, музична динаміка.
2. Значення музичного супроводу.
3. Особливості музичного супроводу народно-сценічного екзерсису.

#### **Рекомендована література:**

1. Балет. Знциклопедия. – М., 1981.
2. Василенко К.Ю. Украинский народный танец / К.Ю. Василенко. – М. : Искусство, 1981. – 160 с. : іл., ноти.
3. Гуменюк А.І. Українські народні танці / А.І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969. – 612 с.

4. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю [Текст] : посібник / Є.В. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975 – (Б-чка худож. самодіяльності "Райдуга" ; №4). Ч.1. – 1975. – 223 с.

5. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю [Текст] : посібник / Є.В. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975 – Ч.2. – 1976. – 285 с. : іл. – (Б-чка худож. Самодіяльності ; №1).

6. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно- сценический танец. – М.,1976.

7. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. 3-е изд., стер. / А.В. Лопухов, А.В. Ширяев, А.И. Бочаров. – Санк-Петербург : Лань, Планета музыки, 2007. – 344 с.

8. Ткаченко Т. Народне танцы / Т. Ткаченко. – М. : Искусство, 1954. – 682 с.

## **ТЕМА 5. Російський танець та його класифікація**

### ***Лекція 5***

**Мета:** ознайомити студентів з витоками російської хореографії, видами російських народних танців, особливостями їх виконання в різних областях Росії.

**Професійна спрямованість:** ознайомити з танцювальною культурою Росії

**Основні поняття теми:** *російський народний танець, хоровод, кадриль, пляска, перепляс.*

### **План лекції**

1. Образність російської народної хореографії.
2. Ігрища, обряди, свята та гуляння – першооснова виникнення елементів російської народної хореографії.
3. Основні жанри російського танцю.

Російська народна хореографія тісно пов'язана з російською народною піснею і музикою. Народний танець в Росії розвивався в скрутних умовах. Російські танці піддавалися постійним гонінням. Духівництво різко виступало проти пісень і танців, загрожувало танцюристам всякими бідами і карою, як в справжньому, так і в «замогильному» житті. Проте, не дивлячись на всі утиски і погрози, не дивлячись на дуже важке життя, народ все ж таки створював свої твори.

Переходячи з покоління в покоління в живому процесі творчості, зміст і форма народних танців видозмінювалися, відображаючи зрушення, що відбувалися в історичному, соціальному, побутовому і культурному житті народу.

Важко визначити, скільки народних танців існує в Росії. їх просто неможливо злічити. Вони мають найрізноманітніші назви: іноді називаються по тій же пісні, під яку виконуються (наприклад «А я по луку», «Камаринська», «Сіни»), іноді — по кількості танцюристів («Шестеро», «Семеро», «Восьмеро», «Парна», «Назарочка»), іноді — по назві персонажа, який зображається в танці («Бичок», «Ведмідь», «Чиж», «Деркач», «Рибка», «Лебідка»).

Ці танці можна було б назвати ігровими або танцями-іграми, оскільки в них дуже яскраво виражено ігровий початок. У них особливо виявилася спостережливість народу. У своїх рухах танцюючий, скажімо, не просто наслідує звичкам звірів або птахів, а прагне передати і якісь риси людської вдачі, створити певний образ.

У багатьох танцях головну роль грає композиція, малюнок танцю, який визначає його назву: наприклад «Ланцюжок», «Пліт», «Улітушка», «Кружечки». «Корзина», «Воротця» і т.п.

Танець «Улітушка» нагадує своїм малюнком химерну раковину равлика. Танцюючі то закручують, то розкручують «равлика». У танці «Пліт» танцюючий сполучають руки, зображаючи пліт.

Є танці, що одержали свою назву від вхідних в них рухів: наприклад «Топо-туха», «Товкучка», «Дрібушечка».

У російських танцях «Льонок», «Капуста» і багатьох інших зображається праця, робота в полі, вишивання, шиття і т.д.

У танці «Льонок» про вирощування льону говорять не тільки слова пісні. Танцюристи у виразних рухах показують, як сіють льон, як полють, обробляють, перетворюють на пряжу і тканину і, нарешті, шують з нього сорочки.

Багато танців пов'язані з народними піснями, дуже різноманітними в ритмічному і мелодійному відношенні. Найбільш простою формою російських танців є хороводи — неодмінна частина весняних і літніх гулянь великих святкувань.

Хоровод — масове народне дійство, об'єднуюче велику кількість людей. Звичайно виконувалася пісня, хороводу. Учасники гуляння, узявшись за руки, рухалися по колу в такт музиці. Рухи їм підказував текст пісні. Наприклад:

Частіше хороводи вели дівчата і молоді жінки. Рухи були плавними, стриманими. Якщо в такому хороводі зустрічалися дробі, то найчастіше це були дробі дрібні, з легким притупуванням каблучками. Один з таких старовинних дівочих хороводів вдалося записати у Воронезькій області. Цей хоровод поставив Державний російський народний хор імені Пятницького. Рухи, на яких побудований цей ганець, скупі і лаконічні. Основний рух — так званий «дівочий воронезький крок».

Характер кроку дозволяє підкреслити плавність, грацію, благородство манери виконання танцю. Своєрідний крок танцю: на рахунок «раз» дівчата роблять ковзаючий крок вперед лівою ногою. Праву трохи підводять. Ноги злегка зігнуті в колінах. На рахунок «І» — приставляють праву ногу до лівої. На «два-і» повторюють рухи, що виконувалися на «раз-і».

Цей танець виконують тільки дівчата, про що говорить і його назву: «Дівочий хоровод». Але нерідко до хороводів дівчат приєднувалися і хлопці. Хороводи могли носити і масовий характер. У них окрім кроку по колу з'являються такі рухи, як дробі, притупування. Іноді розігрується сюжети пісні.

Танці, хороводів, як повільні, так і швидкі звичайно будуються на таких рухах, як простий крок, російський змінний крок, припадання і т.п. Але це не означає, що їх композиція спрощена.

Малюнок хороводів часто нагадує хитромудрі узорі російських мережив, учасники рухаються ланцюгом, змією,

зустрічається побудова в два ряди — «стінка на стінку». У танці використовуються різні предмети: стрічки, пояси, вінки, квіти і т.п. У танцях, хороводів, можна побачити і сольні виступи: танець окремих танцюристів, поодиночі або парами.

Іншим поширеним російським танцем є кадриль. Кадриль і до сьогодні користуються популярністю.

Різне виконання кадрилі властиве не тільки окремій області, а навіть місцевості: де в чотири пари, де в дві, а де по лініях. Кадриль Калінінської області, наприклад, виконується в чотири парк (квадратом); одна пара танцює проти іншої; а кадриль Ярославської області — по лініях: одна проти іншої.

Кадриль буже цікава своєю різноманітністю побудови окремих фігур: прямі лінії, «круги», «зигзаги», «улити», «ворітця». Назви «прохідна», «ланцюжок», «прощальний» підкреслюють особливість тієї або іншої фігури. У кожній місцевості ці фігури канонізуються і виконуються в одному певному композиційному малюнку.

Жіночий костюм (кадрильний) складається з ліфа-баски, нижньої і верхньої спідниць і полупанка. На костюм йдуть гладкі шовки різних квітів, шовкові набивні, віскоза, бавовняні набивні тканини. Взуття — чорні шкіряні півчобітки зі шнурками, на каблукі висотою 5 см.

Чоловічий костюм (кадрильний) складається із сорочки, піджака і штанів. Прикрасою чоловічого костюму служить ошатний тканий або плетений пояс з кистями з вовняної пряжі яскравих квітів. Взуття — високі чорні шкіряні чоботи.

Росія країна велика. Умови життя, характер праці накладають свій відбиток і на народні танці.

Пляска є одним з основних жанрів російського народного танцю. Це найбільш розповсюджений і улюблений зараз вид народного танцю. Пляска відкриває великий простір для індивідуальної і масової творчості.

У стародавності пляски в основному носили обрядовий, культовий характер. Але згодом релігійний зміст пішов з плясок і вони придбали побутовий характер. Жодне грище, жодне народне свято не обходилися і не обходяться без пляски, невід'ємною частиною яких вони є.

Пляска будується з ряду окремих рухів – елементів, що відрізняються характерною манерою виконання, мають російський національний колорит і відбивають окремі риси характеру танцюючої людини. Кожен рух пляски наповнений змістом, і за допомогою пластики виконавець розкриває зміст танцю, створює художній образ. Усі рухи підлеглі ритму і темпу, а також характеру музичного чи пісенного супроводу.

Характерна риса російської пляски – різноманітні рухи, кількість яких може збільшуватись за рахунок імпровізації виконавців безпосередньо в момент танцю. Пляска сприяє розкриттю особисті, індивідуальних рис характеру – показати свою манеру виконання, винахідливість, майстерність, професіоналізм. Багато видів плясок широко доступні кожному, хто любить танцювати. У танці можуть брати участь різні танцівники за віком і статтю.

Чоловіча пляска характеризується широтою, розмахом, силою, спритністю, гумором і повагою до партнерки. Жіночу пляску відрізняють плавність, величавість, шляхетність і задушевність. У наш час вона помітно ускладнилася технічними «дробушками» і обертаннями, зберігаючи в той же час м'якість і жіночність.

У різних областях Росії і чоловіча і жіноча пляски в залежності від географічного положення, кліматичних і життєвих умов, а також характеру праці відрізняється по манері виконання. Пляски можуть бути і з малим і з великою кількістю учасників. Одні танці виконуються тільки в повільному темпі, інші тільки у швидкому, є такі, котрі починаються в повільному темпі, потім прискорюються і закінчуються в дуже швидкому. Кожна пляска, виходячи з місцевих особливостей, мала свій стиль, свою манеру виконання, тематику і своєрідну лексику.

Однієї з відмінних рис пляски є індивідуальна імпровізація, відкриваючи виконавцям перспективу самостійної творчості - вільне комбінування різноманітних рухів, їхнє ускладнення, твор нових і розвиток старих варіантів. Високо цінувалося не тільки механічне ускладнення танцю, але й особлива увага приділялася виразності, свідомості виконання, не втратити щире значення пляски – створити образ, виразити характер російської людини.

У пляски лексика значно збагачується, вона містить у собі сильні технічні дробі, «мотузку», «гармошку», різні присядки, хлопаки, припадання, вертіння й інші різноманітні коліна.

Відрізняє пляску від хороводу і музичний супровід. Вони йдуть не тільки під пісню, але і під акомпанемент різних музичних інструментів. Такі пісні називалися танечними. Пляска може йти в супроводі багатьох російських народних інструментів. Найбільш розповсюджені з них – балалайка, домра, гармошка, баян, гусли, жалійка, ріжок, ложки, тріскачки і т.д. Часто кілька інструментів поєднувалися в групи – ансамблі й оркестри.

Існує багато видів російської пляски, що мають вікові виконавські традиції і міцно ввійшли в побут російської людини. Найпоширеніші з них – це одиночна (сольна пляска), парна пляска, групова пляска.

Російську кадриль належить до групових танців. Але вона відрізняється від традиційних групових танців своєрідною побудовою, розподілом на пари і фігури та рядом інших ознак. Це самостійний вид російського народного танцю.

Кадриль походить від салонного французького танцю, який у свою чергу йде до англійських контрдансів і є їхнім різновидом. Контрданс – народна пляска англійських селян, що з'явилася в XVII столітті.

Французька кадриль набула свого поширення у російському народі на початку XIX сторіччя. Вона пройшла процес видозмін, удосконалення та створення заново. Кадриль знайшла властиві їй рухи, малюнки, манери виконання, характер, увібравши лише деякі особливості побудови від салонного танцю. Кадриль ввійшла в побут російської людини, зробивши однієї з його улюблених і популярних танців.

Російський народ зробив кадриль більш різноманітною і багатою за малюнком, ввівши в неї фігури російських хороводів і танців.

У кадрилі стала приймати участь різна кількість пар: дві, чотири, вісім і більше, але обов'язково парна. На відміну від салонної французької кадрилі з 5-6 фігур, у російських народних кадрилях зустрічається від 3 до 14 фігур. У російській кадрилі фігури одержали назви, що яскраво характеризують кожну фігуру з погляду

хореографії чи її змісту. Деякі фігури одержали свої назви від малюнка пляски: «зірочка», «воротца», чи від назви пісень – «Подгорна», «На гірку». Кадрилі, у яких є фігура з поцілунками, більше усього поширені в центральних областях Росії. У деяких фігурах кадрили ввійшли елементи одиночної пляски і переплясу. Кожна фігура російської кадрили відокремлюється від іншої паузами – зупинками, як у музиці, так і в танці. Віддаючи данину моді, народ ввів у російську кадрили нові фігури – «Вальс» і «Польку». Частівка також органічно ввійшла в російську кадрили.

За формою побудови виділяють три групи кадрили: квадратні, лінійні і кругові.

Квадратна кадрили виповнюється чотирма парами, що стоять по кутах чи сторонам квадрату. Рух і переходи пар у цій групі кадрили відбуваються по діагоналі чи хрест-навхрест.

Російська кадрили полюбилося молоді за просте спілкування між партнерами, за розмаїтість її фігур, за достаток музичного і пісенного матеріалу, за гнучкість у відношенні кількості, що беруть участь у ній пари.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Російський народний жіночий та чоловічий костюм.
2. Основні види російської пляски та кадрили.

### **Питання для самоконтролю :**

1. Види та тематика російських хороводів.
2. Походження російської кадрили.

### **Рекомендована література:**

1. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. – М., 1964.
2. Зайцев С. Основы народно-сценичного танцю. – К., 1975.
3. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно-сценический танец. – М., 1976.
4. Климов А. Основы русского народного танца. – М., 1981.
5. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. – Л. – М., 1939.



6. Ткаченко Т. Народный танец. – М., 1967.
7. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М, 1972.
8. Устинова Т. Беречь красоты русского танца. – М., 1959.
9. Устинова Т. Избранные русские народные танцы. – М., 1996.

## **II КУРС**

### **ТЕМА 1. *Шляхи розвитку народного хореографічного мистецтва***

#### ***Лекція 1***

**Мета:** розкрити основні шляхи розвитку народного хореографічного мистецтва, навчити відрізняти поняття народно-сценічний (характерний) танець та народний танець.

**Професійна спрямованість:** розкрити основні шляхи розвитку народного хореографічного мистецтва

**Основні поняття теми:** *народно-сценічний танець, народний танець, характерний танець, ансамбль народного танцю.*

#### **План лекції**

1. Основні розділи вивчення програми народно-сценічного танцю.
2. Народно-сценічний танець – один із засобів художньої виразності балетного театру.
3. Ансамбль народного танцю – новий жанр танцювального мистецтва.

Професійна підготовка майбутніх фахівців народного танцювального мистецтва передбачає вивчення цілого ряду загальноосвітніх і спеціальних дисциплін, серед яких одне з основних місць належить дисципліні “Народно-сценічний танець”.

Перший підручник – “Основи характерного танцю” А.Лопухова, А.Бочарова та А.Ширяєва – вважається методично розробленою системою викладання цього курсу. Упродовж останніх років було надруковано велику кількість літератури з народного танцю, що сприяло розвитку даної дисципліни. Авторами цих підручників є: К.Василенко, Д.Джавришвілі, Р.Карімова, О.Князева, Ю.Лінгіс, З.Славюнас, В.Якелайтис, Н.Надеждіна, Л.Ошурко, Т.Ткаченко, Т.Устінова, Ю.Чурко та ін.

***Програма з вивчення народно-сценічного танцю складається з двох розділів: народно-сценічний (характерний) та народний танець.***

*Народно-сценічний (характерний) танець* – один із засобів художньої виразності балетного театру, різновид сценічного танцю. На поч. XIX ст. цей термін використовували для визначення танцю в характері, в образі. Вживали його переважно в інтермедіях, у яких дійовими особами були ремісники, селяни, матроси, жебраки, розбійники та ін. Основу цих танців складали рухи, що характеризували певний персонаж; побутові жести; композиція була менш суворою, ніж у класичному танці.

На поч. XIX ст. Карло Блазіс, італійський артист, балетмейстер, педагог (4.11.1795-15.07.1878) почав вживати термін характерний танець до будь-якого народного танцю, поставленого у балетній виставі. Це значення зберігається й досі.

Під терміном *характерний танець* вважали танці, що походять з народу, з майдану (гротескні, комедійні, жанрові сцени, стилізовані національні танці).

Національна тематика збагачувала мистецтво хореографії новими ідеями й образами, а прагнення використовувати елементи народного танцю сприяло формуванню стилістичних особливостей балетної школи та допомагало утвердженню характерного танцю на сцені театру.

Великий внесок у розвиток сценічного характерного танцю вніс Маріус Петіпа. Під час мандрівки по Іспанії він здобув навички іспанського народного танцю й танцював з кастаньєтами на рівні кращих танцівників Андалузії. Отримані знання він пізніше досить вдало використав у балетах “Дон Кіхот”, “Мандрівна танцівниця”, “Пахіта” та у постановці танцювальної сюїти в опері “Кармен”. Перед

постановкою нової вистави, Петіпа досконало вивчав побут і культуру тієї країни, де буде відбуватися дія балету. .

Досить важливою постаттю в утвердженні характерного танцю є хореограф Л.Іванов. Він поставив цілий ряд номерів у балеті “Лускунчик” П.Чайковського, в дивертисментах і в оперних виставах.

XX ст. – це новий етап в розвитку характерного танцю. Воно пов’язане з іменами А.Горського та М.Фокіна.

А.Горський став першим реформатором російського балету. У своїх характерних танцях він почав звертатися до своєрідної етнографічності. У власній постановці балету “Дон Кіхот” А.Горський вводить у стилізовані іспанські танці велику кількість національних рис.

Балетмейстер-новатор М.Фокін у ряді своїх постановок використовував характерний танець як основний засіб виразності (“Жар-птиця” І.Стравинського, “Половецькі пляски” в опері А.Бородіна “Князь Ігор”). Саме завдяки характерному танцю були поставлені його одноактні балети “Арагонська хата”, “Єгипетські ночі”, “Шехерезада”, “Ісламей”, “Стенька Разін”.

Драматургічні функції характерного танцю в балеті виявляються не тільки в масових сценах, але й при створенні образів окремих героїв – у монологів, дійових танцювальних діалогах, тріо та ін. Це чудово зобразив Л.Лавровський, поставивши в балеті “Ромео і Джульєтта” партію Меркуцію, де дійовий характерний танець переростає межі одного епізоду та служить засобом послідовного розкриття образу.

У балеті В.Чабукіані “Серце гір” зобразив своєрідний двобій між головними героями грузинським юнаком Джарджи та князем Заалом за допомогою народного танцю лезгинка. Творчо використовуючи існуючий у народному мистецтві мотив танцю двох суперників, балетмейстер створив виразну танцювальну картину, в якій розкривався соціальний конфлікт твору та взаємовідношення його основних героїв.

Однією з рис характерного танцю в балеті є досить розвинена віртуозна техніка, яка дає можливість танцівнику передати в всю різноманітність людських переживань у танці. Існує два напрями ускладнення та збагачення технічного арсеналу: сценічний характерний танець увібрав та творчо змінив велику кількість

унікальних рухів з хореографічного фольклору різних народів, що вплинуло на розширення його лексики; лексика характерного танцю поповнилася рядом технічних і віртуозних прийомів, які властиві тільки класиці. Наприклад, застосування обертів та класичних стрибкових па: турів у повітрі, *saut de basque*, перекидних *jete* і т. ін.

Розділ *народних танців* складається з одного або двох споріднених національних танців. Наприклад, вивчаючи таджицький танець учні знайомляться з характером і системою координації рухів танців народів Середньої Азії, а вивчаючи вірменський та грузинський танці мають уявлення про танцювальну культуру народів Кавказу.

Кожному народові властива чимала кількість танців. З великої кількості танцювальних па обрані найбільш типові елементи, на основі яких можна створити хореографічний етюд, невеликий танець. Вивчення нових рухів відбувається за принципом – від простих до більш складних. Це стосується як техніки виконання, так і стильових особливостей та емоційної насиченості.

Великої популяризації танців різних народів сприяв розвиток професійного балетного театру. Джерелом живлення та першоосновою сценічного танцю завжди є народний танець. Здавна балетні вистави поповнювалися мотивами національного народного танцю.

Існували дві тенденції в інтерпретації хореографічного фольклору різних народів: одні використовували його стилізаторськи, беручи поверхові ознаки та обминаючи найголовніше – душу народного танцю, інші намагалися віднайти органічний зв'язок народного, національного танцю з класичним, виокремити їхні справжні характерні риси.

Танець – це своєрідний літопис народного життя. Його форми створювалися упродовж століть та нерозривно пов'язані з життям народу, з його побутом, працею, художнім смаком. Народ сам зберігав свої танцювальні скарби.

Кінець 40-х рр. XX ст. ознаменувався вирішенням складних проблем народної хореографії. Саме у цей період відбувається створення нового жанру танцювального мистецтва – *ансамблю народного танцю*. Здобувши широкої популярності і любові великого кола глядачів, він став найулюбленішим видом мистецтва.

У 1937 р. були створені перші ансамблі народного танцю під керівництвом Ігоря Мойсеєва і Павла Вірського, пізніше – танцювальні групи Хору імені П'ятницького під керівництвом Т.Устиної, Заслуженого академічного народного хору України Г.Верьовки, уральського хору, ансамбль “Берізка” під керівництвом Н.Надеждіної, грузинський ансамбль, керований І.Сухішвілі та Н.Рамішвілі. Джерела створення Державного заслуженого академічного танцю України ім. П.Вірського відносяться до червня 1937 р. Вже тоді, в довоєнні роки, відомі балетмейстери Павло Вірський та Микола Болотов уперше в Україні об'єднали навколо себе колектив народного танцю, який 1940 р. був реорганізований в ансамбль пісні й танцю УРСР. 1951 р., після декади українського мистецтва і літератури колектив знову реорганізовано у Державний ансамбль танцю. Організатором колективу і його незмінним керівником з 1955 р. до 1975 р. був народний артист СРСР, лауреат Державних премій СРСР і Державної премії Української РСР ім. Т.Г.Шевченка Павло Вірський.

З 1980 р. ансамбль очолив відомий знавець хореографічного мистецтва, фольклору та етнографії, дослідник і наслідувач найкращих традицій П.Вірського, герой України, народний артист України, лауреат Державної премії ім. Т.Шевченка, академік Академії мистецтв України, професор, генеральний директор – художній керівник Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П.Вірського Мирослав Вантух.

Сьогодні значно розширилася палітра народних танців, які включають у багатоактні балети. В історії сценічного танцю елементи танку народного є одним з першоджерел формування нескінченної різноманітності балетних рухів. Тому вивченню національного народно-сценічного танцю надається величезного значення. Він є однією з профілюючих дисциплін у системі середньої та вищої хореографічної освіти.

Проте сценічний характерний танець не є точною копією фольклорного першоджерела, у ньому відбито і творчо осмислено найбільш специфічні риси, притаманні танцювальній мові того або іншого народу. Це й не дивно, тому що той самий народний танець може слугувати основою для різноманітних сценічних танців.

Національна тематика збагачувала мистецтво хореографії новими ідеями й образами, а прагненню використовувати елементи народного танцю сприяло формування стилістичних особливостей балетної школи.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Перші ансамблі народного танцю під керівництвом Ігоря Мойсеева і Павла Вірського.
2. Грузинський ансамбль народного танцю під керівництвом І.Сухішвілі та Н.Рамішвілі.

### **Питання для самоконтролю :**

1. Перша книга – “Основи характерного танцю” А.Лопухова, А.Бочарова та А.Ширяєва – методично розроблена система викладання предмету.
2. Народно-сценічний (характерний) та народний танець як розділи програми з вивчення народно-сценічного танцю.

### **Рекомендована література:**

1. Авраменко В. Українські національні танки. Кн. 1 / В. Авраменко. – Вінніпег-Київ-Львів, 1928. – 52 с.
2. Балет. Знциклопедия. – М., 1981.
3. Василенко К.Ю. Украинский народный танец / К.Ю. Василенко. – М. : Искусство, 1981. – 160 с. : іл., ноти.
4. Гуменюк А.І. Українські народні танці / А.І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969. – 612 с.
5. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю [Текст] : посібник / Є.В. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975 – (Б-чка худож. самодіяльності "Райдуга" ; №4). Ч.1. – 1975. – 223 с.
6. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю [Текст] : посібник / Є.В. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975 – Ч.2. – 1976. – 285 с. : іл. – (Б-чка худож. Самодіяльності ; №1).
7. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно- сценический танец. – М.,1976.
8. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. 3-е изд., стер. / А.В. Лопухов, А.В. Ширяев,

А.И. Бочаров. – Санк-Петербург : Лань, Планета музики, 2007. – 344 с.

9. Ткаченко Т. Народне танцы / Т. Ткаченко. – М. : Искусство, 1954. – 682 с.

## **ТЕМА 2. Принципи обробки фольклорного танцю**

### ***Лекція 2***

**Мета:** ознайомити з послідовністю в обробці народного оригіналу, розкрити основні принципи обробки фольклорного танцю.

**Професійна спрямованість:** розкрити основні принципи обробки фольклорного танцю

**Основні поняття теми:** *народно-сценічний танець, народний танець, фольклорний танець, принципи обробки фольклорного танцю.*

### **План лекції**

1. Збереження першооснови фольклорного танцю – перший принцип обробки фольклорного танцю.
2. Аранжування та створення нового варіанта на основі традиційного танцю – другий принцип обробки фольклорного танцю.
3. Авторський варіант фольклорного першоджерела – третій принцип обробки фольклорного танцю.

Однією з найактуальніших проблем, що хвилює не тільки балетмейстерів, фольклористів, а й численних шанувальників хореографічного мистецтва є обробка та збереження оригіналу фольклорного танцю.

Основою першого принципу обробки фольклорного танцю є дотримання граничної достовірності (звичайно, без повторів у лексичі та композиції фольклорно-етнографічного першоджерела і перенесення його у незайманому вигляді із збереженням музики,

поетичного тексту, композиції, атрибуції, елементів акторської гри, манери виконання, костюма та народної режисури на сцену).

У процесі дослідження музичного фольклору, молодий актор та співак В.Верховинець почав активно захоплюватися хореографією та створив наукову працю з українського танцю "Теорія українського народного танка" (1919 р.). Ця праця має величезне значення для розвитку теорії і практики українського танцю. В.Верховинець зібрав і систематизував надзвичайно цінний матеріал, характерний для українського танцювального фольклору. Застосував струнку систему окремих рухів і закінчених танцювальних епізодів.

Деякі фольклористи та балетмейстери вважають, що фольклорний танець треба переймати у його першооснові, зберігаючи лексику, композицію, костюми, атрибуцію, музику, бо, ускладнюючи і трансформуючи лексику, композицію, а водночас спрощуючи костюм (як правило, побутовий костюм не пасує для сцени, не кажучи вже про фактуру тканини), аранжуючи музику, постановник, сам того не помічаючи порушує народну манеру, традицію виконання.

Творче кредо І.Мойсєєва: "Вивчати фольклорні танці, не відтворюючи їх потім на сцені, на мій погляд, марна витрата часу. Народ танцює не для глядача. Він танцює для себе. Перенесіть оригінал на сцену. Буде "все, як у житті". І враз виявиться штучність, оскільки втрачено основну умову суті "танцю для себе". "Танець для когось", танець для глядача не може бути копією життєвого танцю. З появою тих, хто за ним спостерігає, з'являється театр, видовище. А у нього свої закони, свої вимоги".

Відомо чимало досягнень українських хореографів у галузі сценічної обробки фольклорного першоджерела. Балетмейстери вилучають анахронізми, зайві повтори у композиції, вульгаризми у лексиці, організовуючи танець у просторі (постановки В.Петрика, К.Балог, Д.Ластівки, Я.Чуперчука, А.Кривохижі та ін).

У фольклорних танцях, які побутують у близьких хореографічних культурах, спостерігаємо значну кількість рухів зі спільною морфологічною структурою, але кожен народ вносить свої національні колористичні нюанси, відтінки у виконання того чи іншого руху. Незначна трансформація елементів у самій побудові, ракурс повороту тулуба, плечей, акцент головою, гра обличчям інколи



майже змінюють рух. Хореограф за постановки танцю завжди повинен звертати на це особливу увагу.

У фольклорному танці певну кількість рухів дуже часто повторюють без їх структурно-морфологічної розробки. У народно-сценічному ж танці балетмейстер вдається до збагачення того чи іншого руху нюансами, штрихами, часом підпорядковує структурно-морфологічну сторону образно – тематичній, не порушуючи при цьому основну структуру руху.

У побуті фольклорний танець виконують за бажанням танцюристів, тобто пари утворюються за попередньою домовленістю чи у процесі виконання. У сценічному його варіанті балетмейстер поєднує пари залежно від зовнішності, внутрішнього темпераменту, характеру, акторської майстерності танцівників.

Фольклорному танцю притаманний елемент імпровізації. Від уміння танцюриста перевтілюватися в той чи інший образ, наслідувати ті чи інші риси характеру, поведки звірів, птахів оцінюється майстерність виконання. У народносценічному танці елемент імпровізації начебто існує для глядача, однак усе це обумовлено специфікою танцю, архітектурно – композиційною його побудовою, тобто балетмейстер цю імпровізацію планує заздалегідь.

Цілком закінчені, сталі композиційні форми деяких фольклорних танців не завжди можуть бути використані у народносценічній хореографії. Скажімо, коло. Якщо залишити його на весь час виконання танцю на сцені, то глядач бачитиме лише спини танцюристів. Ураховуючи це за обробки фольклору, хореографи уразноманітнюють види кола, положень учасників у ньому (обличчям до глядача чи в середину кола), трансформують у півкола, невеликі за кількістю учасників, малі кола, подвійні кола тощо.

Якщо фольклорний танець починається невимушено з пісні чи з певної дії (в обряді, звичаї), то у сценічному варіанті постановник повинен зробити "вихід" на сцену. Більшість фольклорних танців не має виразного, чіткого розкриття на глядача. Сценічний же номер повинен будуватися з таким розрахунком, щоб глядач спостерігав дію, тому акцент у побудові фігур лягає на відкриту до глядача площину: кола нерідко перетворюються у півкола, закриті вертикальні лінії "розвертаються" до глядача та ін.

Сценічний варіант фольклорного танцю обов'язково закінчується фіналом, у якому логічно поєднуються емоційні, композиційні та смислові компоненти. І це, як правило, не стереотипна раптова зупинка після виконання ряду складних рухів. В останній фігурі виконавці прощаються з глядачем, або одне з одним, чи запрошують завітати до них у гості.

Важливе значення має музичний супровід. У побуті танець виконуємо найчастіше під одну – дві мелодії, без обробки. Сценічний варіант фольклорного танцю вимагає тонкого аранжування музики, яка, не змінюючи характеру, краси першоджерела, допомагала б розкрити його образний стрій. Музика у фольклорному танці здебільшого має сталу квадратуру і майже не варіюється. У народносценічному варіанті її доопрацьовує композитор чи концертмейстер як у мелодійному, так і ладовому відношенні, не кажучи вже про ритмічну, темпову сторони ("Берізка", "Гуцулочка", "Горлиця").

Костюм – "візитна картка", яка одразу ж підказує глядачеві місце, час дії, розкриває національні та локальні особливості хореографії. Крій костюма залежить від того, у якому стилі, манері вирішується постановка. Якщо мета – зберегти фольклорне першоджерело, то і костюм слід залишати таким, яким він побутував у народі чи є в етнографічних музеях (ансамбль "Галичина" – м.Львів, "Смеречина" – м.Вижниця). Якщо ж це постановка за мотивами фольклорного танцю, то костюм може трансформуватись, у нього можуть бути введені елементи сучасності.

Останні 30-40 років характеризуються значним розвитком другого напрямку в роботі над фольклорним танцем, тобто його сценічно – театральної обробки. Це переконливо засвідчують фестивалі, декади, огляди художньої самодіяльності, творчі конкурси танцюристів та балетмейстерів.

Отже, маємо підкреслено виразну, сповнену динаміки театралізацію, технічне збагачення лексики (аж до віртуозних трюків) та композиції українського народного танцю, навіть більш-менш довільної інтерпретації фольклорних зразків, переінтонування окремих елементів класичного танцю, розширення образно - тематичних меж і багато іншого.

Хома Ніжинський передав естафету своєму учневі самовідданому віртуозу-танцюристу та балетмейстеру Михайлу Соболю. Михайло Соболю заснував свій ансамбль, мета якого театралізація народних обрядів, звичаїв, традицій. То був шлях, що визначив подальший бурхливий розвиток українського танцювального мистецтва. До складу Соболевого ансамблю 1910р. входило 10 танцівників та 18 танцівниць з високою професійною підготовкою. Ансамбль виконував: "Весілля на Україні", "Запорозький козак", "Українські дівочі хороводи", "Російське весілля", "Польський бал", "Картинки в горах Кавказу". Наведений репертуар засвідчує глибокі професійні знання балетмейстера. І дійсно, митець-хореограф ускладнює лексику, але не за рахунок циркових трюків, а збільшуючи амплітуду дії того чи іншого руху; так, наприклад, народилися видозміни повзунця, присядок. Знання класичного танцю допомагало балетмейстеру застосувати у новій якості композиційні прийоми, що свого часу ввійшли в арсенал класичного балету. Розширюючи значення руху, М.Соболю не перетворював його на самоціль, а вбачав у ньому образно-дійовий чинник, який у комбінації з іншими допомагав розкрити тему та сюжет твору.

Запозичуючи основну структуру руху та забарвлюючи його відповідно до художнього завдання, балетмейстер використовував ряд повітряних рухів, притаманних українському чоловічому танцю. Таким чином, Михайло Соболю розпочав, а його послідовник Павло Вірський з успіхом продовжив цей процес. Чільне місце у лексичному арсеналі посіли: подвійні характерні різновиди повітряних "щупаків", "розніжок", "пістолетів", "кілець" тощо.

На Міжнародному фестивалі народного танцю у Лондоні, що відбувся 1935 року, українські танцюристи здобули всесвітнє визнання. Після виступу в десятитисячному залі Альберт-холу солістів київського балету гопак став наймоднішим танцем на Британських островах, а успіх танцюристів на I Декаді української літератури та мистецтва в березні 1936 року спонукав до створення на Україні ансамблю танцю. У квітні 1937 року оголошено набір до новоствореного колективу, а вже 1 вересня на V Міжнародному театральному фестивалі в Москві відбувся перший публічний концерт Ансамблю, яким керували П.Вірський та М.Болотов.

Так було закладено підвалини великого мистецтва українського народного танцю, з яким у повоєнні роки познайомився весь світ.

Третій принцип - авторський варіант фольклорного першоджерела. Використовуючи певні теми, що виникли на ґрунті народного звичаю, обряду, традиції, перейнявши колорит, характер, образні деталі лексики, розробки певних композиційних лейтмотивів і стиль фольклорного танцю, балетмейстер створює свій, авторський варіант танцю.

Є теми в народній хореографії, які втратили свою актуальність або мало цікавлять сучасника, але нерідко музика, хореографічний текст надзвичайно поетичні. У цих елементах завжди є те раціональне зерно, та ледь помітна умовна художня чи предметна зображувальність, які наближають танцювальний образ до життєвого, бо у фольклорному танці людина самовиражається, тоді як у народносценічному балетмейстер ставить перед виконавцем певне завдання, яке він вирішує у "пропонованих обставинах" ролі, створюючи певний художній образ, танцюючи для глядача.

Виконання віртуозних рухів - "розніжок", "содебасків", "повітряних турів-дублів", "щупаків", різноманітних "закладок", повзунців" тощо у чоловіків та різноманітних круток, веретенець, обертів у жінок притаманне українському танцю і є складовою частиною високохудожнього танцювального ансамблю. Важливо, де і як їх виконувати. Добре, якщо танцюрист виконує трюк невимушено, залюбки, наче демонструючи: "Дивіться, люди добрі, як мені все легко дається", якщо через складний, віртуозний рух-трюк відтворює оптимізм, радість життя. У такому разі цей елемент має художнє призначення і виконується за законами розкриття образу, соліст демонстративно підкреслює його. На кожному концерті у будь-якій країні світу глядач нагороджував шквалом оплесків неперевершених виконавців "повзунця": заслуженого артиста України Г.Чапкіса (Державний заслужений академічний і ансамбль танцю України імені П.Вірьського) і О.Доріченка і (Державний заслужений академічний український народний хор імені Г.Верьовки). Виходець з художньої самодіяльності, заслужений артист України А.Князев був не тільки віртуозом-піруетистом, а й неповторним актором (варто згадати його роль "бабусі" в гуморесці "І старість не радість"). Завжди в образі

виконували карколомні трюки заслужені артисти України Б.Мокров, В.Мещан, В.Бобовников, Б.Чорноусов та інші.

У деяких колективах сучасної української народносценічної хореографії є суттєвий, на нашу думку, недолік – незначна чисельність танців малих форм: дуєтів, тріо, квартетів. Відомо, що найкращі з них стали класичними і міцно увійшли у золотий хореографічний фонд: "Чумацькі радощі", "Шевчики", "Подоланочка", "Горлиця" П.Вірського, "Три кума, три куми" Б. Білоцерківського та ін.

Мініатюра П.Вірського "Ляльки" мала два варіанти сценічного втілення (2-й варіант "Он під вишнею"). У танці беруть участь три особи: багатий старезний дідуган-залицяльник, дівчина, молодий козак-запорожець. Танець побудовано за традиціями старовинного вертепу, тому він має підкреслено виразну театралізовану форму. Постановник часто звертається до таких театральних трюків, як: "третя" нога діда-залицяльника, подарунковий шмат тканини тощо.

У народносценічному танці, порівняно з народним, розширився образно-тематичний діапазон, останній збагатився рядом композиційних прийомів, зросли виконавська техніка, акторська майстерність танцюристів.

Майстри народносценічної хореографії постійно шукають фольклорні першоджерела, проте, обмежитись лише цим балетмейстер не має права. Його першочергове завдання – відтворення сьогодення, пошук нових тем, сюжетів, засобів виразності. Так, "Весілля" П.Вірського, "Український весільний танець" К.Василенка, "Гуцульське весілля" В.Петрика, "Ятранські весняні ігри" А.Кривохижі та інші сучасні народносценічні хореографічні композиції яскраво засвідчують, що українські хореографи – творці засобами мистецтва пропагують традиції обрядовості.

Проте, ще трапляються випадки, коли балетмейстери втрачають почуття художньої міри, їм бракує відповідних знань, смаку, у гонитві за штучною видовищністю вони вводять чужі для даного жанру, виду лексичні елементи, нівечать композицію, нівелюють музику тощо.

Сучасний глядач, споглядаючи на сцені народні танці мабуть, не задумується над тим, який принцип обробки використав

балетмейстер, готуючи до постановки танцювальний номер: чи це збереження першооснови з незначною художньою обробкою для відтворення на сцені, чи аранжування або ж авторський варіант народного танцю.

У народносценічному танці також відчуваємо і прихований внутрішній темперамент, як у хороводах та ліричних танцях, і нестримну динаміку танків, переплісів, та все це підпорядковується законам сприйняття твору глядачем, якими балетмейстер мусить володіти вільно. Справжній художник сам встановлює, де, коли і за яких обставин, якими дозами мають виявлятися і темперамент, і експресія.

Та все ж буває, що балетмейстери непомірно перебільшують окремі риси характеру, особливо гумористичних та сатиричних персонажів у жартівливих танцях. Звичайно, це явище негативне, бо в результаті спотворюються образ, художня тканина твору. Доречно згадати, наприклад, невдах-залицяльників, яких дівчина весь час штурляє, штовхає тощо. На цю ж тему невдалого залицяння відомі й фольклорні танці, де дія проходить у межах естетично-моральних норм (білоруський танець "Юрочка", український - "Джигунець").

Зустрічається, на жаль, зневажливе ставлення окремих балетмейстерів до стилю, характеру, манери виконання фольклорного танцю. Нерідко завдяки обмеженості у виборі виражальних засобів вони засмічують танці запозиченою з інших постановок лексикою, композиційними прийомами тощо.

Нині є багато можливостей для навчання, підвищення професійного рівня, вдосконалювання художніх смаків кожного, хто бажає досягти високого рівня професіоналізму.

Отже, робота над фольклорним танцем має проходити за такими напрямками: збереження, уточнення лексичної основи; збагачення лексики на ґрунті традиційної; збереження та збагачення композиційного зерна; розширення музичної палітри, аранжування та створення нового варіанта музичного супроводу на основі традиційної мелодії. Крім того, підвищення ролі акторської майстерності; розширення образно-тематичних кордонів; стилізація танцю.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Народна музика і танець та їх сценічні варіанти.

2. Внесок П.П. Вірського у розвиток української народної хореографії.

### **Питання для самоконтролю:**

1. Ступені стилізації – обробки народного танцю.
2. Послідовність в обробці народного оригіналу.

### **Рекомендована література:**

1. Авраменко В. Українські національні танки. Кн. 1 / В. Авраменко. – Вінніпег-Київ-Львів, 1928. – 52 с.
2. Балет. Знциклопедия. – М., 1981.
3. Василенко К.Ю. Украинский народный танец / К.Ю. Василенко. – М. : Искусство, 1981. – 160 с. : іл., ноти.
4. Гуменюк А.І. Українські народні танці / А.І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969. – 612 с.
5. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю [Текст] : посібник / Є.В. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975 – (Б-чка худож. самодіяльності "Райдуга" ; №4). Ч.1. – 1975. – 223 с.
6. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю [Текст] : посібник / Є.В. Зайцев. – К. : Мистецтво, 1975 – Ч.2. – 1976. – 285 с. : іл. – (Б-чка худож. Самодіяльності ; №1).
7. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно- сценический танец. – М.,1976.
8. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. 3-е изд., стер. / А.В. Лопухов, А.В. Ширяев, А.И. Бочаров. – Санк-Петербург : Лань, Планета музыки, 2007. – 344 с.
9. Ткаченко Т. Народне танцы / Т. Ткаченко. – М. : Искусство, 1954. – 682 с.

## **ТЕМА 3. Значення сценічного дихання на уроках народного танцю**

### ***Лекція 3***

**Мета:** розкрити значення дихання танцівника у процесі виконання хореографічного руху, дати рекомендації щодо координації дихання з хореографічними рухами.

**Професійна спрямованість:** ознайомити з технікою дихання танцівника

**Основні поняття теми:** *сценічне дихання, техніка дихання, координація дихання з рухом.*

### План лекції

1. Значення дихання в хореографії.
2. Техніка дихання танцівника.
3. Координація дихання з хореографічними рухами.

Важливе значення має опанування живого почуття пози, її музичне дихання. Оволодіння сильним та витривалим диханням допоможе створенню хореографічного образу, технічності танцю.

Ритм сценічного дихання — це вираз емоційного життя, пов'язаного із змістом та характером сценічної дії. Тому не можна установити незмінні формули дихання для кожного окремого руху та до їх композиційного поєднання, безмежного у своєму музичному розмаїтті. Дихання виконавця-танцюриста повинне не тільки відновлювати його працездатність, але й служити засобом акторської виразності. Під час напруженої психофізичної роботи організм танцюриста підсвідомо знаходить найбільш раціональний та художній ритм дихання. Відображуючи силу і драматизм сценічної дії, дихання може бути різним за своїми станами: глибоким, спокійним, рівномірним або поривчастим, частішим.

Техніка дихання виконавця має бути добре відпрацьована, натренована. Грудне дихання може вільно поєднуватись із черевним. Це дає силу та ємкість для постачання киснем. Таке дихання поступово випрацьовується шляхом тривалих, фізично важких вправ на уроках та репетиціях (тренуваннях). Без тренованого, гарно поставленого дихання організм танцюриста не може бути витривалим і сильним. Нетренований танцюрист швидко "видихається", слабнуть його м'язи та воля. Він не може



добре чути музику, вірно орієнтуватись у просторі, відчувати партнера та ансамбль, образність і стиль танцю.

Зусиллям волі переборюється також найвищий ступінь фізичної втоми, тієї, що називається "мертвою точкою", після якої з'являється "друге дихання". Подолавши "бар'єр" граничної стомленості, танцюрист може витримувати подальшу високу м'язову та нервову напругу. Недостатньо витривале дихання обмежує технічні та акторські можливості виконавця, заважає знайти справжню волю до фізичної дії.

Аналізуючи досвід науковців, можна дати рекомендації загального характеру, які мають допомогти в процесі оволодіння хореографічними дисциплінами: під час виконання вправ вдихати і видихати необхідно тільки носом; після довготривалого виконання рухів необхідно зробити один глибокий вдих. Це обумовлено тим фактом, що організм танцівника потребує більшої кількості кисню. У процесі вивчення хореографічних дисциплін майбутні хореографи вивчають велику кількість вправ і рухів, які мають різну специфіку виконання та потребують різного рівня фізичного навантаження. Саме тому існують особливі техніки вдиху та видиху, що адаптовані до певних рухів.

Так, виконання *plié* супроводжується глибоким та ритмічним диханням. Під час згинання колін у повільному ритмі необхідно робити повний видих. Розгинаючи коліна – глибокий вдих. Закінчуючи вправу (робоча рука відкривається з I позиції в II позицію), необхідно повністю розпрямити плечі та грудну клітину. Виконуючи *battement tendu* дихання повинно бути спокійним і рівномірним. Його необхідно поєднувати з ритмом руху. Виконуючи два рухи на 2 такти 2/4 музичного супроводу, треба робити глибокий вдих, під час наступних двох рухів – видих. Не дивлячись на дуже швидкий темп виконання *battement tendu jete*, дихання повинно бути спокійним і скоординованим із рухом. Виконуючи 4 рухи на 2 такти 2/4 музичного супроводу необхідно зробити глибокий вдих. Виконуючи наступні 4 рухи (2 такти) повністю видихаємо повітря. Виконуючи 2 рухи *rond de jambe par terre* на 1 такт 4/4 музичного супроводу, робиться вдих. Наступні 2 рухи – видих. Якщо перед вправою робиться *preparation*, то під час його виконання робиться глибокий вдих, а на наступні 2 рухи видих і так далі. *Battement fondu* – рух повільний, плавний, тому і дихання повинно бути спокійним,

рівномірним. Виконуючи 2 рухи на 2 такти  $3/4$  музичного супроводу, робиться вдих. Наступні 2 рухи – видих. Якщо перед вправою робиться *preparatson*, то під час його виконання робиться глибокий вдих, а на наступні 2 рухи видих і так далі. *Battement frappe* – дуже енергійний рух. Якщо в процесі виконання даного руху дихання буде хаотичним, то виконавець почне задихатись і значно ускладнить собі завдання. Саме тому необхідно приділяти значну увагу раціональному диханню. А саме: виконуючи 4 рухи на 2 такти  $2/4$  музичного супроводу, необхідно повільно і природно зробити глибокий вдих, не фіксуєючи цей процес. Під час наступних двох рухів – повний видих, також повільно і природно. Виконуючи *petit battement sur le cou-de-pied*, необхідно дихати спокійно і рівномірно, не можна затримувати подих. Необхідно робити вдих кожні два такти  $2/4$  музичного супроводу, і видих на наступні два такти. У процесі виконання *rond de jambe en l'air* дихання спокійне і рівномірне. Виконуючи 4 рухи на 2 такти  $4/4$  музичного супроводу, робиться вдих. Наступні 4 рухи – видих. Під час виконання *grand battement jete* не можна переривати дихання. Дихати необхідно спокійно і ритмічно незалежно від того, що рух дуже енергійний. Виконуючи 2 *grand battement jete* на 2 такти  $2/4$  музичного супроводу, необхідно зробити глибокий вдих. Таким чином, під час двох останніх тактів робиться видих.

Таким чином, вправи, що виконуються з використанням запропонованих дихальних технік розвивають витривалість, здатність переносити великі навантаження, зміцнює здоров'я майбутніх хореографів, роблячи заняття з хореографії більш плідними. Слід зауважити, що поки дихання не стане рефлексним, необхідно слідкувати за видихом, пам'ятати про нього в процесі виконання руху, тоді стан безпорадності значно віддалиться. Інколи під час занять студенти, які засвоїли систему дихання, забувають про нього. В таких випадках їм необхідно нагадувати про правильне дихання, на що викладачі не завжди звертають увагу. Успішне оволодіння правильним диханням під час опанування хореографічних дисциплін, у значній мірі залежить від активного, уважного і свідомого відношення студентів, від їх волі. Необхідно відмітити, що на перших заняттях в окремих студентів у зв'язку з перебудовою дихання, можуть виникнути головокружіння, стан сонливості та незручності, але це тимчасове явище. І останнє, якщо, виконуючи хореографічні

вправи, дихати правильно і раціонально, то можна навчитись витрачати мінімум зусиль, практично не стомлюватись і не прискорювати серцебиття. Також за допомогою дихання можна дозувати і контролювати фізичні навантаження.

Виходячи з вище викладеного матеріалу, ми можемо зробити висновок, що під час викладання хореографічних дисциплін необхідно приділяти увагу не тільки методиці виконання та викладання певних рухів і вправ, а й обов'язково поєднувати цю роботу з правильною технікою дихання.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Історія виникнення дихання в хореографії.
2. Виховання правильного дихання в хореографії за системою О.Г.Лобанової.
3. Практичний досвід роботи по постановці дихання в хореографічному училищі Я.Попової.

### **Питання для самоконтролю:**

1. Основні відомості про анатомію та фізіологію органів дихання людини.
2. Внутрішнє і зовнішнє дихання. Побудова дихальної системи.
3. Значення дихальної системи під час виконання рухів народного танцю.

### **Рекомендована література:**

1. Бірюкова З.І. “Вчення І.А. Павлова і питання спортивного тренування” М. “Фіс”, 1954 р.
2. Верещагін М.К. “Дихання”, М. вид-во Моск. держ. ун-ту, 1930.
3. Козлов В. Свободное дыхание. Методические указания. – М.: Издательство Московского Трансперсонального Центра, 1993. – 135 с.
4. Лукьянова Е.А. Дыхание в хореографии: Учеб. пособие для высших и средних учеб. заведений искусства и культуры. – М.: Искусство, 1979. – 184 с.
5. Піскун О.І. “Дихайте правильно” М. 1956 р.

6. Попова Е. Я. Основы обучения дыханию в хореографии: Учеб. пособие для высших и средних учеб. заведений искусства и культуры, – М.: Искусство, 1968. – 39 с.

7. Чеккетти Г. Полный учебник классического танца. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 504 с.

## **ТЕМА 4. Витоки народної білоруської хореографії**

### ***Лекція 4***

**Мета:** ознайомити студентів з витоками білоруської хореографії, видами білоруських народних танців та особливостями їх виконання.

**Професійна спрямованість:** ознайомити з танцювальною культурою Білорусії

**Основні поняття теми:** білоруський народний танець, крижачок, бульба, лявониха.

### **План лекції**

1. Історико-етнографічний огляд.
2. Образність білоруської народної хореографії.
3. Ігрища, обряди, свята та гуляння – першооснова виникнення елементів білоруської народної хореографії.
4. Основна тематика та види білоруських народних танців.

Одним з найдревніших і найулюбленіших видів народної творчості Білорусії є народний танець, який має свою багатовікову історію. Народні свята і обряди завжди супроводжувалися піснями й танцями. Танцями супроводжувалися купальські святкування і особливо популярні в Білорусії "дожинки", що відтворюють закінчення жнив. На "дожинках" жінці виривають із корінням на спеціально недожатому клаптику поля пшениці і в'яжуть останній сніп, інші плетуть із колосся вінки на голови. Потім усі разом

повертаються в село з піснями і танцями. Там їх зустрічають з хлібом і сіллю. Участь у цьому святі брали і старі, і молоді.

У зимову пору в давньому побуті були дуже розповсюджені так звані «кудельниці», на яких дівчата збиралися прясти льон, а за ними нав'язувалися хлопці, щоб вкоротити у веселих забавах довгі зимові вечори. Після роботи вечорами молодь влаштовувала вечорниці, так звані "музики", на яких співали пісні, затівали різні ігри, забави, що були пов'язані з танцювальним мистецтвом.

Із старовинних ігор дуже цікавими були "Цырэжка"("Терентій") або "Женицьба Цырэжки", на яких вибрані за пісненими словами батько і мати назначали молодих і женили їх. Танці і пісні були невід'ємною частиною весільних обрядів та повсякденного побуту білорусів. Музичним супроводом білоруських народних танців були скрипка і бубон, а в деяких інших областях до них ще приєднувалися цимбали, дудка і гармошка.

З великими труднощами в старовину паростки народної хореографії пробивались на професійну сцену. Поява на сцені народного танцю відноситься лиш до початку ХХ століття. У 1912-1914 роках існувала білоруська танцювальна група в селі Прозорки Полоцької області. В її складі були три музиканти (скрипка, цимбали, дудка) і шість пар танцюристів. До репертуару входили народні танці "Лявониха", "Качан", "Гне́ваш", "Юрочка". Ця група виступала в багатьох білоруських селах, побувала навіть в Петербурзі, де виступала на закритих студентських вечорах. А коли танцюристи хотіли показати своє мистецтво в Мінську, то губернатор їм цього не дозволив.

З середини ХХ століття в Білорусії поруч з побутовим танцем з'являється й сценічний, професійний.

У білоруських танцях відображена народна основа, зв'язок праці з побутом. У танці "Товкачики" відтворюється процес товчення в ступі зерна. Танець "Бульба" демонструє як садять, обробляють і збирають картоплю. В танці "Качан" показують посадку капусти і лякання зайця. "Льонок" – танець суто дівочий, в ньому відображається обробіток льону, ткання полотна і пошиття кашулі (сорочки). Ніби вбравшись в нові сорочки, дівчата весело танцюють після копіткої праці.

Танець "Крижачок" є у двох варіантах. В одних областях танцюють його парами навхрест (від слова криж), в інших - "Кружачок", його танцюють по колу (від слова круг). В інших танцях відображаються явища природи, звірі, птахи, і таке інше Сюди можна віднести танці "Козел", "Коза", "Бичок", "Горобець". У танці "Чарот" (очерет) змальовується очерет поліських боліт у різну погоду. Існують танці, що відтворюють риси характеру людини До них належать "Юрочка", "Антон", "Микита", "Гневаш" та ін У парному танці "Гневаш" почергово гніваються і вередують (капризують) то один, то другий виконавці. Приклад: починає танець як звичайно, хлопець, він хитромудрими колінцями запрошує до танцю дівчину, але вона гнівається на нього і не хоче дати йому згоди. Ображений хлопець відходить в сторону. Дівчина змінює гнів на ласку і танцює але тепер гнівається хлопець. Така зміна настрою проходить декілька разів, але в кінці танцю, перепросившись, танцюють весело разом.

Майже всі білоруські танці парно-масові. Але є і такі танці що виконуються лише дівчатами чи хлопцями. Так, наприклад, "Бульба", „Льонок”, танець коровайниць, що виконується дівчатами тільки на весіллях.

Основою побудови білоруського народного танцю є чіткий точно встановлений малюнок. Танцюючі пари численними побудовами плетуть барвистий орнамент. Тісний зв'язок з російським народним танцем допоміг розширити палітру виразних засобів білоруського танцю. Рухи його стали ширші, вільніші і технічно виразніші. У 1959 році був створений державний ансамбль танцю Білорусії. Його художнім керівником став композитор і балетмейстер А.Опанасенко. З його постановок слід назвати одноактний балет "Білоруська партизанка" (муз. Е.Глебова і А.Опанасенка). В ньому розповідається про долю білоруського партизана, який попав у німецький полон, його страждання у німецьких в'язницях і, нарешті, радість звільнення. Зустріч білоруських партизанів з російськими воїнами. Завершальний танець показує дружбу двох народів. У другій танцювальній сюїті "Білоруська урожайна" (муз. Н.Каньшина та А.Опанасенка) відображено свято урожаю. На основі народної творчості у Великому театрі опери та балету Білорусії створені балети, в яких народні танці органічно пов'язані з класичним танцем. Балет "Князь Озеро" — поліська легенда про боротьбу з польсько-

литовськими феодалами — удостоєний Державної премії. Народне мистецтво стало невід'ємною частиною білоруської національної культури.

Народом були створені і нині продовжують розвиватися такі танці, як “Крижачок” (від слова круг) – виконується по колу, і “Крижачок” (від слова криж – хрест) – побудований на перехресних рисунках.

Найбільш популярним і улюбленим серед традиційних народних танців в Білорусії є “Лявониха”. Танець парно-масовий. Його музичний супровід – мелодія однойменної пісні. Танець життєрадісний, динамічний, запальний, виконується будь-якою кількістю пар. Композиційно будується на вільних, стрімких, але не складних рухах. “Лявониха” і сьогодні залишається незмінним супутником святкових народних урочистостей.

“Крижачок” – танець орнаментальний, парно-масовий, виконується будь-якою кількістю пар у швидкому темпі.

“Кола” – під час святкування Купала влітку народ влаштовує на лоні природи свято з іграми, танцями, захоплюючими круговими хороводами. В купальську ніч Купалка – найкрасивіша дівчина, “розкішно прибрана квітами і фарбованим пір'ям, урочисто співала...до вогнища, розташованого біля води, і високо несла на жердині колесо, що горить, як знак сонця” (Білоруська легенда).

“Бульба”. Створення цього танцю відноситься до 1926-1927 рр. Побудований на фольклорному матеріалі, він увібрав у себе народну мелодію, текст і народні танцювальні рухи. Це сприяло тому, що танець став популярним, завоював любов народу. 1937 р. його поставив К.Алексютович в ансамблі білоруської народної пісні і танцю. До танцю було залучено тільки дівчат, використано мінімум танцювальних рухів: польку, галоп, притуп, – проте малюнок його був надзвичайно багатим. Особливо виділяється танець “Бульба” у постановці І.Мойсєєва.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Позиції та положення рук, позиції ніг, положення рук у парних масових білоруських танцях.
2. Основні рухи білоруського народного танцю.

### **Питання для самоконтролю:**

1. Жанри білоруського народного танцю.
2. Види білоруських танців та їх основні рухи.

### **Рекомендована література:**

1. Алексютрович Л. Белорусские народные танцы. – Минск, 1978.
2. Гребенщиков С. Сценические белорусские танцы. – Минск, 1974.
3. Зайцев С. Основы народно-сценічного танцю. – К., 1975.
4. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно-сценический танец. - М., 1976.
5. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. –Л. –М, 1939.
6. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М, 1972.
7. Ткаченко Т. Народный танец. – М., 1967.
8. Чурко Ю. Белорусский сценический танец. – Минск, 1969.
9. Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор – Минск, 1990.

## **ТЕМА 5. Джерела молдавського народного танцю**

### ***Лекція 5***

**Мета:** ознайомити студентів з витоками молдавської хореографії, видами молдавських народних танців та особливостями їх виконання.

**Професійна спрямованість:** ознайомити з танцювальною культурою Молдови

**Основні поняття теми:** *молдавський народний танець, хора, сирба, жок, молдовеняска*

### **План лекції**



1. Історія розвитку народної хореографії Молдови.
2. Основні фігури молдавських танців.
3. Гуртові та масові танці Молдавії.
4. Народний костюм молдавських танців.

Тяжкий історичний шлях Молдови залишив глибокий слід у пам'яті народу, його відображено й в мистецтві. Одне з основних місць в історії Молдови займає танцювальне мистецтво.

Надзвичайно масштабної популярності набуло народне танцювальне свято “Жок”, на якому молодь виконувала нескладні танці. На цих святах танцюють під життєрадісну, яскраву музику оркестрів народних інструментів, складених зі скрипки, флуєри (флейти), сурми, барабана, цимбали, контрабасу.

Разом з народними танцями танцювали йі бальні: вальс, краков'як, польку тощо.

Головним танцем цього свята є “Жок”. Він має свої різновиди: “Жок маре” (великий танець), “Жок де драгосте” (танець кохання) та ін.

Здебільшого молдавські танці носять масовий характер. Широкого відображення знайшла в них тема праці: “Поаме” (виноград), “Тебекеряска” (танець шкіряників), “Чобенаш” (танець пастухів). Є танці на героїчну тематику – “Тайдучаска”, дівочі ліричні – “Хора” (хоровод); чоловічі завзяті – “Бетута”; танці, в яких відображено радість, веселощі масових гулянь “Молдовеняска”, “Букурія” (один з варіантів “Сирби”). Кожному танцю, залежно від змісту, властивий свій малюнок і своєрідні рухи. Найбільш розповсюджений малюнок молдавського танцю – це велике, загальне коло, з якого танцюристи утворюють маленькі кола, рухаючись в них по всій сцені й знову перешиковуються у велике коло, з якого можуть утворювати два концентрованих кола: в одному – жінки, у іншому – чоловіки. Часто з кола утворюють лінії та рухаються вздовж них в різних напрямках.

Молдавські танці досить темпераменті, рухливі та завзяті. У чоловічих танцях зустрічається велика кількість синкопованих рухів (“Бетута”). Характерною особливістю молдавських танців є пружинні рухи вгору-вниз, особливо в різних ходах та обертах.

Найбільш поширеним та улюбленим танцем молдавського народу є “Молдовеняска”. Він виконується на весіллях, святах, на “жоках” та являє собою осередок основних та найкрасивіших елементів народної хореографії. Цей танець вабить глядача своєю оригінальністю, яскравістю і, разом з тим, широкою доступністю танцювальних засобів. Досить особливий та гарний й музичний супровід танцю. Типовими відмінностями “Молдовеняски” є рухи по великому колу проти годинникової стрілки та навпаки. Танці з цією ж назвою “Молдованджа” мають гагаузи, “Мулдуванску” – болгари. У них є елементи “Молдавеняски”, але вони виконуються в особливій манері, що притаманна танцям цих народів.

Чоловічий молдавський танець відрізняється синкопованими рухами (“Бетута”, у “Сирбах” та “Болгарясках”), ускладненими стрибками з викиданням ніг, стрибками з викиданням та чергуванням ніг, так званні “ножиці”, стрибками з поворотом коліна, стрибками з двох ніг на одну, з однієї ноги на дві.

Використовуються також в танцях своєрідні “ключі” (віддалено вони схожі на угорські “ключі”), стрибки з ударами п’ятки об п’ятку (подібно до “голубця”).

Найпоширенішим рухом, який зв’язує інші рухи та дає можливість перейти на інший хід, є притуп. Частіше це потрійний притуп з ударом, рідше використовується подвійний притуп.

Чоловічому танцю притаманні певного виду присідання: сухі, різкі, не на всю глибину, без розведення колін в сторони, зазвичай окремі присідання чергуються з довгим ходом, який складається з рухів без присідань.

Для цілого ряду танців, особливо для “сирб”, своєрідним є поєднання досить довгого ходу з одним ударом, при повторенні – з двома, при третьому повторенні – з трьома ударами. Іноді з такою ж періодичністю хід, який виконується, поєднується замість ударів з таким самим числом присідань.

Ще одним з найбільш поширених молдавських танців є хора (болгарське «хоро», від грецького «choros»), назва якого походить від назви однойменного свята, гуляння. Зараз в більшості районів республіки цей термін використовують для визначення кругового танцю, у якому танцівники тримають один одного за руки. Темп танцю – помірний. У хорі відсутній певний кінець, її тривалість

залежить від винахідливості танцівників. Існує безліч варіантів цього танцю.

Широкого розповсюдження набули такі танці як «Сирба», «Булгеряска», «Русяска», «Арменяска», «Цигеняска». які були запозичені у сербів, болгар, росіян, вірмен, циган. Але перейнявши окремі елементи і темпи танців інших народів, молдавани виконували їх по-своєму. У жодного із згаданих народів немає подібних танців, а якщо і зустрічаються, то називаються молдавськими.

За метро-ритмічною структурою і типами рухів молдавські танці можна класифікувати наступним чином:

- тип «сирба» (розмір 2/4, темп – швидкий, виконується чоловіками і жінками у колі, положення рук – на плечах);
- тип «бетута-хора» (розмір 2/4, темп – швидкий, як правило, виконують чоловіки, насичений віртуозними рухами);
- тип «хора» (виконуються жінками у колі або півколі, тримаючись за руки);
- тип «остропец» (пов'язані з ритуальними танцями, розмір – 7/16 або 3/8, темп – швидкий, виконується сольо, в руках з атрибутами);
- тип «хора-маре» (розмір 6/8 або 3/8, темп – повільний і рівномірний, учасники утворюють коло, тримаються за руки, які зігнуті в ліктях і підняті на рівні плечей).

Величезний вплив на традиційний молдавський національний костюм мають інші культури. Майже усі елементи одягу були узяті в інших народів. Основним елементом одягу стала сорочка-туніка, прикрашена вишивкою, а також квітковим орнаментом на грудях, подолі та комірці. Дуже популярною була вишивка мережею, хрестиком і гладдю.

Основні відмінності молдавського одягу: крій в талію, пояс, використання білої тканини та головний убір. Незаміжнім жінкам не можна було носити головний убір, а у свята костюм був прикрашений намистом, сережками і кільцями. Важливо, що в одязі дозволялося поєднувати тільки два-три відтінки, а вишивка частіше виконувалася у чорних кольорах.

Важливим атрибутом жіночого одягу були спідниці, які шилися з чистої вовни або бавовни. Найпопулярнішою моделлю спідниці була "catrină", що являє собою цілісну незшиту тканину, яку

обертали навколо стегон. Головне при цьому, щоб одна пола лягала на іншу, після чого спідниця кріпилася поясом. У холодну пору року жінки одягали жилетки, прикрашені орнаментом.

#### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Позиції та положення рук, позиції ніг, положення рук у парних масових молдавських танцях.
2. Основні рухи молдавського народного танцю.

#### **Питання для самоконтролю:**

1. Тематика танців, характерних для молдавського народу.
2. Види молдавських танців та їх основні рухи.

#### **Рекомендована література:**

1. Балет. Энциклопедия. – М., 1981.
2. Зайцев С. Основы народно-сцешного танцю. – К., 1975
3. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно-сценический танец. – М., 1976.
4. Королева З. Хореографическое искусство Молдавии. – Кишинев, 1970.
5. Курбет В., Мардарь М. Молдавские народные танцы. – Кишинев, 1969.
6. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. –Л. –М, 1939.
7. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М, 1972.
8. Ткаченко Т. Народные танцы. – М., 1975.
9. Ткаченко Т. Народный танец. – М., 1967.

### ***III КУРС***

#### ***ТЕМА 1. Польський танець та його класифікація***

#### ***Лекція 1***

**Мета:** ознайомити студентів з витоками польської хореографії, видами польських народних танців та особливостями їх виконання.

**Професійна спрямованість:** ознайомити з танцювальною культурою Польщі

**Основні поняття теми:** *хореографічне мистецтво, польський народний танець, полонез, мазурка, краков'як, оберек.*

### План лекції

1. Історія розвитку польського народного танцю.
2. Манера, стиль, характер виконання польського танцю.
3. Характеристика осових польських танців.

Танцювальна культура Польщі має свою багаторічну історію. Танцями супроводжувалися усі народні свята та гуляння. За характером польські танці досить жваві та веселі, граційні та темпераментні. Найбільш популярними з них є полонез, краков'як, мазурка, мазур, куяв'як, оберек та інші.

*Польський полонез* набув великої популярності у XVIII ст. Саме цим танцем починався бал. Господар дому проводив усіх своїх гостей через кожную кімнату ритмічною, плавною ходою, яка надавала усьому корпусу гармонійної рівноваги. Рухатися потрібно було спокійно, дотримуватися свого місця. Кавалер тримав свою даму однією рукою, ледь торкаючись кінчиків її пальців.

Основний крок полонезу дуже м'який та витончений. Кавалер правою рукою має тримати ліву руку дами так, щоб її кисть руки лежала на його кисті. З'єднані руки під час танцю мають знаходитись завжди нижче рівня плечей. Партнери перебувають у півоберті один до одного і зберігають це положення упродовж усього танцю. Ліву руку кавалер може злегка відвести вбік, покласти на талію або закласти за спину тильною стороною долоні. Дама праву руку теж відводить вбік, або тримає нею спідницю.

За композиційною будовою полонез дуже різноманітний. Йому притаманна зміна великої кількості малюнків: хід по колу пара за

парою, побудова у колону, почерговий перехід пар крізь колону. Під час танцю виконавці можуть роз'єднувати руки, а потім знову з'єднувати, виконувати оберти в парах, поклони. Музичний розмір полонезу 3/4, темп повільний та святковий. По завершенню танцю учасники виконують поклон один одному.

*Мазур* – один з найпопулярніших польських танців, батьківщиною якого є Мазовія. Мазур виконувався у парах під спів або народний оркестр. Цьому танцю властива велика кількість різних складних фігур. За характером мазур веселий та життєрадісний, деякими фігурами нагадує масову молодіжну гру. Відрізняється мазур властивими саме йому ходами, рухами, позами, своєрідним малюнком рук.

Досить популярним в Польщі є танець *краков'як*, батьківщиною якого є місто Краків. Він дуже швидкий, темпераментний за характером та виконується великою парною кількістю пар. У народі краков'як часто виконується з приспівками, в яких вихваляються краківські хлопці. Музичний розмір 2/4.

*Мазурка* – народно-сценічний танець, який вийшов далеко за межі своєї батьківщини і став міжнародним бальним танцем. Рухи мазурки досить стрімкі, але плавні. Під час виконання танцю корпус танцівника має бути підтягнутим. Танець відрізняється граційністю та носить салонний характер.

Назва танцю *куяв'як* походить від місцевості, де він вперше з'явився. Це парний танець. Іноді може виконуватися лише дівчатами. За характером – м'який та повільний. Досить різноманітний за фігурами та рухами, які танцюються по колу, лініями, змійкою, по діагоналі і т.д.

Своєю різноманітністю рухів відрізняється і *оберек*. Чоловіча лексика насичена високими стрибками, ставаннями на коліно, різними складними рухами, що демонструють силу та спритність виконавців. Дівчата ж відрізняються своєю грацією, як і в усіх польських танцях. Оберек виконується по колу лініями та носить парно-масовий характер. Інколи виконується тільки однією парою. Музичний розмір 3/4.

Горні регіони Польщі – батьківщина гуральських та збуйницьких танців.

*Гуральські танці* носять імпровізаційний характер. Лексика танцю більш складніша у чоловіків. Рухи виконуються на низьких півпальцях. Положення рук чоловіків: вільно опущені донизу, лежать тильною стороною кисті на стегнах або позаду на рівні попереку. Лікті спрямовані злегка вперед. Жінки також тримають руки трохи ззаду. Корпус у гуральському танці вільний і злегка нахилений вперед. Відрізняється легкістю виконання усіх рухів.

Окрему групу народних танців складають танці-забави або танці-гри. Часто танці звертаються до будь-якої професії, звідси відбувалися і їх назви, наприклад: коваль (kowl - коваль) або Флісак (flisak - плотогон). Бувало також, що їх назви походили від характерних елементів самого танцю: поклони, хлопки або поцілунки. Подібні танці складалися з 2-х частин: рухів, що нагадують характерні риси будь-якої роботи і танцю в парі в ритмі польки або оберека.

Також танці мали і обрядову функцію і були пов'язані, наприклад, з урожаєм. Жінки виконували танці «на льон» і «на коноплі». Вважалося, що чим вище танцівниця підстрибне, тим вище буде урожай.

У багатьох частинах Польщі також при збиранні врожаю танцювали обрядовий танець: дівчина танцювала з останнім вижатим стіжком. Існували й особливі танці, супутні весіллі, причому танцювали їх не тільки молодята. У Підляшші перший танець на весіллі танцювали за звичаєм батьки нареченої, тримаючи між собою коровай хліба, загорнутий у тканину.

Польський народний танець – це унікальне явище. Зароджуючись, як правило, в простих селянських громадах, танець просочувався все вище і вище, стаючи визнаним у вищому світі польської знаті, а потім і вищого суспільства за межами Польщі. Народний польський танець зазнав мінімальних змін, а тому, доторкнувшись до нього, ми торкаємося до живої історії.

Тривале перебування Польщі під впливом різних культур позначилося на національному костюмі цього народу. В польському національному одязі вміло і гармонійно поєднані литовські, румунські, російські, австрійські та інші мотиви, що робить його неповторним та унікальним

Однією з особливостей польського національного костюма є тканина, з якого виготовлено виріб. Більш прості варіанти одягу

шиються з доступних матеріалів (льон або вовна), інші - виконуються з використанням дорогої вовняної тканини в смужку.

До комплекту польського національного костюма, незалежно від регіону, в якому він поширений, входять (з урахуванням статевої ознаки): спідниця, сорочка, фартух, жилет (корсет), пояс, штани, головний убір, спеціальне взуття («жерпчи»), прикраси та додаткові аксесуари.

Дусить часто національний польський костюм прикрашений ручною або фабричною вишивкою. Кольорова гамма надзвичайно яскрава і різноманітна. Відрізняється складністю та цікавими дизайнерськими рішеннями. Соковиті і насичені відтінки оздоблення привертають до себе увагу.

В основному в польському костюмі використовують червоний, коричневий, синій, зелений кольори і їх різні відтінки. Часто зустрічаються райдужні моделі, одяг з квітковими мотивами, різними декоративними принтами і вставками.

Взуття під польський національний костюм підбирається відповідне. Це можуть бути чобітки з високою або середньою халявою, каблуком. Часто вони оснащені шнурівками, на підборах є металеві підкови.

Особлива увага приділяється головному убору. Молоді дівчата і жінки надягають яскраві, оригінальні хустки, квіткові вінки, заміжні дами – чіпці.

Прикраси також є невід'ємною частиною національного костюма в Польщі. Найчастіше це намиста, браслети та сережки червоного кольору.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Позиції та положення рук, позиції ніг, положення рук у парних масових польських танцях.
2. Основні рухи польського народного танцю.

### **Питання для самоконтролю:**

1. Тематика танців, характерних для польського народу.
2. Види польських танців та їх основні рухи.

### **Рекомендована література:**



1. Балет. Энциклопедия. – М., 1981.
2. Зайцев С. Основы народно-сцешного танцю. – К., 1975
3. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно-сценический танец. – М., 1976.
4. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. – Л. – М., 1939.
5. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М., 1972.

## **ТЕМА 2. Витоки танців Прибалтики**

### **Лекція 2**

**Мета:** ознайомити студентів з теоретичним матеріалом стосовно історії виникнення та розвитку латиського, латвійського та естонського танців перед практичним вивченням хореографічних надбань цих народів.

**Професійна спрямованість:** ознайомити з танцювальною культурою Прибалтики

**Основні поняття теми:** хореографічне мистецтво, латиський танець, латвійський танець, естонський танець.

### **План лекції**

1. Ігрища, обряди, свята та гуляння – першооснова виникнення елементів танців Прибалтики.
2. Особливості танців Прибалтики.

*Латвія.* Упродовж усього історичного шляху латиський народ супроводжували пісні, музика й танці. Наявна зовсім невелика кількість інформації щодо історії розвитку латиського танцю. У літературних пам'ятках XVII-XVIII ст. знаходимо згадки про танці, проте їхнього наглядного опису література тієї епохи не дає. Пояснюється це тим, що автори того часу, у більшості випадків

німецькі пастори і знатні мандрівники, зневажливо ставилися до народного мистецтва. З висоти своєї панської культури дивилися на невигадливі розваги селян, вбачаючи в побутових обрядах та святкових іграх народу тільки залишки язичництва. Але створені в ті далекі часи танці й пісні збереглися до наших днів.

Найбільш давніми за походженням є ігри та танці, які виконувалися на святах на честь зустрічі або проводів зими, весни, літа.

У день Ліго (свято Івана Купала, 24 червня) молодь часто танцювала з вінками та квітами біля вогнища і піднятих на жердині палаючих діжок з дьогтем.

Музичний розмір танців: 2/4, 4/4, 3/4, 6/8.

Основні рухи цих танців дуже прості: простий крок, біг, підскік, галоп, полька та ін.

Рухи вальсу для латиської хореографії не характерні. Навіть в танцях на 3/4 з обертом виконується не вальс, а легкий біг або крок з підскоком. Танці відрізняються складністю фігур, тому саме в них зосереджена уся їх краса.

На сучасному етапі розвитку танцювальної культури Латвії переважають парні народні танці, тому позиції рук у чистому вигляді не зустрічаються.

*Естонія.* Хореографічне мистецтво Естонії розвивається здавен. У далекі часи в народі існували пісні і танці, пов'язані з народними обрядами: свято “Іванової ночі”, в яку селяни запалювали вогнища і водили навколо них хороводи, свято врожаю, весілля тощо.

У давнину естонські танці носили масовий або парно-масовий характер та виконувалися по колу. Сьогодні ж провідне місце зайняли парні танці. Найбільш популярними є такі танці як: “Лабаяла-вальс” в його різноманітних варіантах, веселий, життєрадісний танець “Йоксуполька”, основним рухом якого є біг. На основі старовинних народних танців створюються нові побутові та тематичні танці: “Льон”, “Сінокіс”, в яких зображено трудові процеси, “Гойдалки кличуть”, різноманітні польки – “Колгоспна полька”, “Полька через ніжку” та ін.

*Литва.* На основі багатой спадщини литовського хореографічного мистецтва зросли й розвинулися сучасні литовські народні хороводи і танці – змістовні та своєрідні. В їхніх рухах і

фігурах відбиваються різноманітні риси характеру литовського народу, творча сила, патріотизм і відвага. Прикладом цього може служити стародавній військовий танець “Муштриніс” (битва).

Тематикою багатьох танців та хороводів є сільськогосподарські роботи: “Ручугай” (жито), “Добілесіс” (конюшинка), “Миняліс” (льонки). Досить різноманітними були танці й хороводи на обжинках (збирання врожаю), які виконувалися жінками та в’язальницями снопів. У деяких танцях зображена праця ремісників: “Кальвьяліс” (коваль), “Шаучюкас” (швець), в інших – звички тварин та птахів: “Ожяліс” (козлик) та гумористичний чоловічий танець “Гайдис” (півень). Литовські танці і хороводи в дуже схожі на народні танці і хороводи інших народів, проте мають свої, властиві тільки їм національні риси, що відрізняє їх від танців інших народів.

Литовські танці в основному носять масовий та колективний характер. Відрізняються відсутністю сольних партій та імпровізації. Вони відзначаються симетрією як в музиці, рухах, малюнках, так і в побудовах самого танцю. Симетричні також побудови танцюристів на сцені. На кожному боці її знаходиться однакова кількість пар. В лініях, колах – однакова кількість танцюристів.

У литовських народних танцях голова та корпус танцівника малорухомі, рухи рук досить прості, проте кроки різноманітні.

Рухи виконавців дуже легкі й стримані навіть у швидкому темпі. Основними рухами литовського танцю є: простий крок, біговий, бічний, подвійний, потрійний, крок польки, легкий біг, полька в обертанні, стрибки з обертанням, перескоки з ноги на ногу, кроки з підскоком.

У кожному танці зазвичай використовується невелика кількість кроків. Більшість танців має один основний крок. Не допустиме перенесення рухів з одного танцю в інший, змішування їх між собою. Наприклад, рухи танцю “Малунеліс” (млин) не можна переносити до танцю “Кубілас” (діжка), рухи танцю “Гайдис” (півень) – до танцю “Кальвьяліс” (коваль) і т. ін.

Рухи ніг м’які, легкі, невисокі. Більшість кроків виконується на низьких півпальцях. Стрибки притаманні виключно чоловічому танцю. Використовуються також різного роду притупи, яким притаманне нерізде виконання. Зазвичай це три притупи поперемінно обома ногами, значно рідше – один притуп лівою або правою ногою

на кінець або початок музичної фрази. Танці відрізняються великою кількістю складних і різноманітних малюнків. Наприклад, в танець “Малунеліс” (млин) являє собою калейдоскоп малюнків. Крила млина перетворюються на приводний ремінь, з’являються колеса, шестірна, жорна і т.ін.

Литовські танці різноманітні за фігурами. Якщо змінюється композиція танцю, фігура обов’язково залишається. Приміром, для танцю “Кулібас” (діжка) характерні кола, для “Ластівки” – трикутники, для “Малунеліса” (млин) – крила, зірочки і т. ін.

Руки рук особливо різноманітні, в них відображаються різні процеси праці, збирання врожаю, в’язання снопів, тріпання та прядіння льону. Дуже часто зустрічаються оплески в долоні – один, два, три, чотири і більше разів.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Позиції та положення рук, позиції ніг, положення рук у парних масових танцях Прибалтики.
2. Основні рухи литовських, латвійських та естонських народних танців.

### **Питання для самоконтролю:**

1. Тематика танців, характерних для прибалтійського народу.
2. Види прибалтійських танців та їх основні рухи.

### **Рекомендована література:**

1. Балет. Энциклопедия. – М., 1981.
2. Зайцев С. Основы народно-сценического танца. – К., 1975
3. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно-сценический танец. – М., 1976.
4. Ласмаке М. Латышские народные танцы. – Рига, 1962.
5. Лингис Ю., Славюнас З., Якелайтис В. Литовские народные танцы. – Вильнюс, 1953.
6. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. –Л. –М, 1939.
7. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М, 1972.

8. Ткаченко Т. Народные танцы. – М., 1975.
9. Ткаченко Т. Народный танец. – М., 1967.

### ***ТЕМА 3. Завдання та принципи роботи педагога на уроці народно-сценічного танцю***

#### **Лекція 3**

**Мета:** ознайомити студентів з основними завданнями та принципами роботи педагога на уроці народно-сценічного танцю, розкрити основні форми, методи та засоби роботи педагога.

**Професійна спрямованість:** формування знань, умінь і навичок необхідних педагогу для роботи на уроці народно-сценічного танцю

**Основні поняття теми:** *завдання, принципи, форми, методи, засоби роботи педагога.*

#### **План лекції**

1. Завдання та принципи роботи педагога.
2. Форми, методи та засоби роботи на заняттях з народно-сценічного танцю.

Надзвичайно важливий розділ роботи з учнями — особистий показ. Особистий показ тієї чи іншої вправи — одна з найважливіших методичних вимог, що стоять перед педагогом, це допомагає учневі скоріше засвоїти манеру, характер та стиль танцю.

Вміння розкласти рух на його складові частини та музично-ритмічну структуру, окремо показати розкладку, щоб учень міг зрозуміти і правильно відтворити заданий рух, також має неабияке значення в методично правильно побудованому занятті

Готуючись до уроку, педагог зобов'язаний перевірити практично ті рухи, які буде показувати та вивчати у класі. Особистий показ грає величезну роль у навчальному процесі, він допомагає учневі скоріше засвоїти манеру, характер та стиль танцю.

Під час уроку педагог повинен вказувати на помилки та виправляти їх. Вміло та вчасно зроблене зауваження грає важливу роль у методиці ведення уроку. Зауваження мають бути конкретні й небагатослівні. В ході заняття необхідно виправити помилки виконавця, але не всі одразу, інакше багато зауважень, навіть найбільш справедливих, не матиме сенсу. З усіх помилок треба вибрати одну, головну, і вказати на неї. З виправленням головної помилки зникають деякі другорядні, оскільки вони пов'язані з головною. Завдання педагога та його вміння полягає у тому, щоб вирізнити цю головну помилку серед інших.

Педагог народно-сценічного танцю має бути добре знайомий із системою Станіславського, з її основними положеннями, необхідними у викладанні танцю. Створюючи свою систему, К. Станіславський шукав шлях до найбільш повного оволодіння правдою переживання, до такого творчого стану артиста, при якому можливе щире, правдиве його самопочуття на сцені.

Упродовж усіх бесід, всієї його системи червоною ниткою проходить гуманна думка людяності та доброзичливості. Нашим педагогічним завданням є розвинути в учневі любов до мистецтва, навчити його працювати у мистецтві. Керівник колективу повинен пам'ятати, що він не тільки вчитель – він товариш, помічник, він той, хто веде учнів на радісний шлях оволодіння прекрасним мистецтвом танцю.

Станіславський бачить в учневі у першу чергу не вади, а все те гарне і чудове, що в ньому закладено, та вчить розвивати це. Тоді вади частково виправляються самі, а частково будуть виправлені учнем при нагадуванні педагога. Якщо учневі багато і часто нагадувати про його вади та помилки, він залишається у владі цих помилок і втрачає те зерно, яке відрізняє його від інших учнів та є його індивідуальністю. З практики роботи видно, що багато різних зауважень, сказаних учневі одразу, виводять його з душевної рівноваги. Часто бачиш, як змінюється особа учня, згасає його погляд, обличчя стає злим, творчий настрій згасає. І навпаки, вчасно підказане зауваження вселяє бадьорість духу та надії, поліпшує настрій. Учень розуміє користь такого зауваження.

Кожне заняття являє собою творчий контакт, взаємодію та взаєморозуміння педагога і майбутнього танцюриста. Саме такий

підхід покращить успіхи у навчанні і дасть позитивні наслідки у результаті.

Торкаючись тону ведення уроку, Станіславський говорить: "Якщо вчитель студії не знайде легкого та радісного шляху до викладання... та веселий сміх не буде луhati серед вправ – студія не стане храмом мистецтва".

Ці слова повною мірою стосуються і танцювальних колективів художньої самодіяльності.

Організаційною основою заняття з народно-сценічного танцю є *форми* навчання, які забезпечують їх теоретичну (різні типи лекцій) та практичну спрямованість (різні типи практичних занять).

*Теоретичні форми* – різні типи лекцій: інформаційна, лекція-бесіда, проблемна, лекція-дискусія та ін. Сучасна лекція з дисципліни теорія і методика народно-сценічного танцю висвітлює основні теоретичні проблеми курсу, збагачує студентів новітньою науковою інформацією, а також націлює на самостійну роботу, аналіз і навчальний пошук. Вона дає можливість майбутньому вчителю знайомитися з науково вивіреними, сучасними ефективними фаховими методиками, знати теоретико-методологічні підходи й методичні основи викладання дисципліни, засвоювати точно визначені наукові терміни хореографічних понять. Лекційне заняття також стимулює активність та самостійність студентів у навчанні, адже передбачає створення сприятливих умов для виявлення й розвитку в них творчих здібностей, формування здатності до пізнавальної діяльності, уміння аргументовано доводити свою точку зору.

*Практичні форми*: семінарські, лабораторні заняття, самостійна робота, індивідуальні заняття, консультації, майстер-класи, перегляд відеоматеріалів, навчальні екскурсії, фольклорні експедиції, різні види спеціальних хореографічних практик).

Впровадження форм навчання здійснюється на основі використання системи методів.

Метод навчання – це певний спосіб цілеспрямованої реалізації процесу навчання, досягнення поставленої мети.

Зважаючи на те, що у хореографічній діяльності крім теоретичної яскраво виражена її практична спрямованість, то для урівноваження акцентів між теорією і практикою в основу

систематизації методів роботи на заняттях з народно-сценічного танцю покладено теоретичну та практичну складові.

На заняттях з народно-сценічного танцю доцільно використовувати засоби завчання – певні матеріальні та нематеріальні цінності, що сприяють підвищенню його ефективності. Серед них, використовують: матеріальні – спеціально обладнаний хореографічний клас (спеціальна підлога, станок, дзеркало), музичний інструмент (фортепіано, баян), спеціалізована техніка для перегляду необхідних відеоматеріалів (телевізор, відеомагнітофон, комп’ютер), ікт, науково-методична та спеціальна література, засоби мистецтва (театри, музеї, виставки, кіно та ін.); нематеріальні – інформація, спілкування, колектив, природа, держава, праця та ін.

*Класифікації методів навчання, які використовуються на заняттях з народно-сценічного танцю*

| Методи навчання  |  |   |  |   |  |   |
|--|--|---|--|---|--|---|
| Стимулювання та мотивації  |  | Організаційні методи  |  | Контролю та самоконтролю  |  |   |
| Теоретична складова  | Практична складова   | Теоретична складова   | Практична складова   |   | Теоретична складова  | Практична складова  |
| <ul style="list-style-type: none"><li>● Створення ситуації інтересу при викладанні певного навчального матеріалу (пізнавальні ігри, перегляд навчальних телепередач, фрагментів виступів, демонстрацій)</li><li>● Створення навчальних дискусій</li><li>● Роз'яснення професійної та особистої значущості теоретичної підготовки до хореографічної діяльності</li><li>● Емоційний вплив на студентів (ілюстрації, ТЗН)</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>● Створення ситуації пізнавальної новизни</li><li>● Проведення майстер-класів</li><li>● Перегляд відеоматеріалів</li><li>● Пред'явлення вимог</li><li>● Відвідування виступів відомих колективів</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>● Лекція</li><li>● Розповідь</li><li>● Бесіда</li><li>● Пояснення</li></ul> | Активні  | Репродуктивні   | Поточного контролю   |   |
|  |  |   | <ul style="list-style-type: none"><li>● Показ</li><li>● Репетиторство</li><li>● Імпровізація</li><li>● Гра</li><li>● Концентричний метод</li><li>● Аналіз педагогічних ситуацій</li><li>● Моделювання фрагментів хореографічних занять</li><li>● Мікровикладання</li><li>● Музичний супровід</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>● Переказ</li><li>● Виконання вправ</li><li>● Виконання комбінацій</li><li>● Виконання етюдів</li><li>● Виконання хореографічних композицій</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>● Усний контроль: опитування</li><li>● Письмовий контроль: контрольна робота</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>● Демонстрація техніки виконання рухів</li><li>● Виконання (постановка) комбінацій</li><li>● Виконання етюдів</li></ul> |
|  |  |   | Підсумкового контролю  |   |  |   |
|  |  |   | <ul style="list-style-type: none"><li>● Усний контроль: залік, іспит</li><li>● Письмовий контроль: підсумкова контрольна робота, тестові завдання</li></ul>  | <ul style="list-style-type: none"><li>● Виконання (постановка) комбінацій</li><li>● Виконання (постановка) етюдів</li><li>● Виконання (постановка) хореографічних композицій</li></ul>      |  |   |
|  |  |   | Самоконтроль   |   |  |   |



### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Принципи роботи педагога.
2. Підготовка педагога до проведення уроку народно-сценічного танцю

### **Питання для самоконтролю:**

1. Класифікація методів роботи педагога на уроці народно-сценічного танцю.
2. Правильний показ педагога як підґрунтя успішного виконання рухів учнями.

### **Рекомендована література:**

1. Балет. Енциклопедия. – М., 1981.
2. Зайцев С. Основи народно-сцесного танцю. – К., 1975
3. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно-сценический танец. – М., 1976.
4. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. –Л. –М, 1939.
5. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М, 1972.

## ***ТЕМА 4. Витоки грузинського танцю***

### **Лекція 4**

**Мета:** ознайомити студентів з витоками грузинської та татарської хореографії, видами грузинських та татарських народних танців, особливостями їх виконання.

**Професійна спрямованість:** ознайомити з танцювальною культурою Грузії

**Основні поняття теми:** *хореографічне мистецтво, грузинський народний танець, лезгинка, картули.*

## План лекції

1. Лексичні особливості грузинських танців.
2. Класифікація грузинських народних танців.
3. Музичний супровід грузинських танців.
4. Зачення грузинського танцю.

Грузинський танець широко відомий в усьому світі й не може залишити байдужим жодного глядача до цього виду мистецтва. Він викликає особливі емоції та відчуття, створює враження особливого дійства.

*Особливості грузинського танцю.* Історики стверджують, що перші згадки про фольклор Грузії загалом і про танці зокрема з'явилися ще до нашої ери. Підтвердженням тому є записи відомого грецького історика Ксенофонта. Танцювальні та військові мелодії, а також світська музика були популярними ще у грузинських племен. Навіть військові дії та похорони у цього народу не могли обійтися без відповідних танців. Хореографія грузинського народу багатогранна і різноманітна, проте має спільні риси. Це стосується поведінки танцюристів на сцені. Дівчина в грузинських танцях завжди граційна і велична, рухається маленькими кроками. Чоловік є втіленням мужності й безстрашності. Його танець насичений різкими й дуже складними рухами, що схожі на акробатичні трюки. Сюди належать високі стрибки й сміливі піруети.

*Лезгинка* – найпопулярніший грузинський танець, який відомий у всьому світі. Ще з давніх часів через Кавказ проходили торгові шляхи, які об'єднували Азію і Європу. Під час цих подорожей торговці звернули увагу на невідомий їм раніше танець. Виконавцями гарних рухів був місцевий народ — лезгини. Кожен грузинський танець має свій сенс. Танцівник відтворює образ орла, показуючи свою силу, спритність, і темпераментність. Ця схожість з орлом помітна тоді, коли танцівник піднімається на носочки і описує кола, при цьому гордовито розкинувши руки ніби орел, що збирається злетіти. Дівочі рухи цього танцю дуже плавні й витончені. Між танцівниками відбувається своєрідне змагання, і це є ще однією рисою, що характеризує лезгинку.

*Історія походження лезгинки.* Суперечки про те, хто вигадав цей красивий танець і де він зародився, не вщухають досі. Причина всіх цих суперечок проста – кожен народ намагається привласнити собі статус родоначальника і засновника. Ми точно можемо стверджувати лише те, що вперше кавказька лезгинка постала в горах Дагестану і саме тут знаходиться її «батьківщина».

Дагестанська школа народного танцю визнана найсильнішою у світі. Тут практично з пелюшок привчають дітей до ритмів гір. Народний танець увійшов в життя дагестанців, він диктує свої вимоги не тільки до зовнішнього вигляду, але і привчає до ритму сприйняття життя.

Лезгинка акумулює, відображає і зберігає в собі багато чого: прикладне мистецтво, легенди і звичаї, народну музику і театр. До того ж, танець – найважливіший елемент життєвого укладу горян, неперевершений і до кінця не розкритий феномен об'єднання всіх народів Кавказу. Це не просто танець, це еталон статності, краси і благородства. Він – пряме вираження справжнього гірського характеру – волелюбного, гордого і непохитного.

*Грузинський танець картули.* Це парний весільний танець, темою якого є історія любові та взаємин закоханої пари. Він є дуже популярним та відрізняється романтичним настроєм.

У танці картули використовуються два типи рухів: чоловічі і жіночі. Чоловіча лексика насичена рухами, які відображають гордість, хоробрість чоловіка та любов, повагу, шану до своєї жінки. Тому упродовж усього танцю чоловік не торкається її, зберігаючи відповідну дистанцію. Погляд чоловіка повністю прикутий до своєї нареченої. Жіноча партія відрізняється м'якістю і скромністю. Жінка, також зберігає дистанцію, її погляд напівопущений. Вона не може піднімати очі догори. Жіночий танець схожий на лебедя, що ковзає по воді. Це один з найскладніших танців Грузії, тому вимагає від танцівників відповідної техніки та майстерності. За структурою танець картули дуже чіткий, змінювати його не можна. Він складається з п'яти частин: запрошення чоловіком жінки до танцю, спільна танцювальна частина, чоловіче соло, жіноча партія та заключна парна танцювальна частина. Основним сенсом, який закладений у цей танець, є вираження любові й поваги чоловіка до жінки.

### *Класифікація за географічним розташуванням.*

#### Танці народів Північного Кавказу.

- Класична (дагестанська) лезгинка. Спеціально виділили її окремим пунктом. Адже, це найпоширеніший танець на Кавказі і за його межами. Якщо копнути глибше, то можна ще більше класифікувати її. Наприклад, окремими напрямками виступають весільна або парна лезгинка.

- Національні танці Дагестану. В РД проживає 14 тільки корінних народів (всього 36). І вони повністю відрізняються від класичної лезгинки. Зовсім інший ритм музики, костюми, руху, кроки. Сам характер танцю різний. Тому, всі ці танці (кумицька, аварський, даргинську, гергебельській, лакська, лезгинський, андійський, табасаранський, Акушінського і так далі) об'єднані в окрему групу.

- Танці інших північнокавказьких народів (без урахування РД). Ця група займає цілий пласт: чеченська лезгинка, карачаевка, кабардинка (Слами), осетинські танці «Сімд», «Хонга» і так далі. Часом вони дуже сильно різняться. Наприклад, якщо чеченська лезгинка «запалює, рве і метає», то осетинський танець дуже спокійний у виконанні.

#### Танці народів Закавказзя

Ця група дуже велика, сюди входять танці відразу трьох незалежних держав - Азербайджану (наприклад, «Ялли» і «Вагзали»), Грузії ( «Картулі», «Нарнарі», «Кістурі», «Абрагулі») і Вірменії. Звичайно ж, особливі тут грузинські танці. У цю ж групу можна віднести абхазький і аджарський танці.

### *Класифікація за спрощеним варіантом виконання*

- Чоловічий одиночний танець. Найпоширеніший вид, дуже часто його порівнюють з вогнем або блиском блискавки. І це дійсно так! Головна мета чоловіків в танці – розпалити вогонь любові в серці дівчини. Адже, за старих часів найчастіше танцювали в двох випадках – під час воєнних дій або перед боєм (для піднесення духу) і на весіллі (для вибору нареченої).

- Жіночий одиночний танець. У такому вигляді вона виповнюється дуже рідко. Жіноча лезгинка символізує лебедя. Всі рухи гранично плавні і красиві. До речі, є рухи чоловічої лезгинки, які виконують дівчата. Зрозуміло, що вони не будуть виконувати обертів і

стрибків, але багато чоловічих рухів міцно увійшли в арсенал жіночого танцю.

Жіноча лезгинка символізує витонченість і чарівність. Пластика рук грає в її танці першочергову роль і є засобом вираження душі і характеру. Нічого зайвого в танці вона не повинна собі дозволяти. Очі злегка опущені, голова – піднята. Не можна очі піднімати вище грудей партнера і опускати нижче пояса. У той же час, не забороняється дивитися собі під ноги.

- Парний танець - один з найкрасивіших. За старих часів кульмінацією кавказького весілля вважався парний танець. Момент, коли хлопець стає на пальці і просувається до своєї партнерки (тобто обраниці), вважається кульмінацією. Таким чином, він показував своє любовне ставлення до неї, повагу і чистоту своїх домагань. Вважалося, що в цей момент «орел ширяє над лебедью».

Часто в танці можна почути вигуки «Асса» і т.д. Наприклад, чеченці викрикують «Орс-вай» або «Орс-тох», вони мають сакральне значення. Якщо чоловік вигукує їх, то він таким чином себе підбадьорює. Вважається, що в даний момент танцюючий знаходиться на піку емоцій (в танцювальному екстазі).

- Сценічне виконання. Цей вид з'явився порівняно недавно - в 30-х роках 20 століття. Ще його називають ансамблеве виконання. Уже в середині минулого століття діяли професійні ансамблі. Завжди ансамблі лезгинки були кузнею талановитих танцюристів і хореографів. Саме вони диктували моду і вносили в танці все найновіше. Найвідоміший танцюрист лезгинки – неповторний Махмуд Есамбаєв – справжній геній.

- Оригінальне виконання лезгинки. Наймолодший напрямок в танцювальному мистецтві Кавказу. У чому полягає оригінальність? Наприклад, жартівливі танці – останній писк танцювальної моди. Багато ансамблів ставлять їх. До оригінального виконання можна віднести ще танець з кинджалами і лезгинку на барабані.

*Важливі історичні «досягнення» кавказької лезгинки*

Виділимо три найголовніші «досягнення» лезгинки, які вплинули на розвиток історії та долю багатьох народів.

- Лезгинка - найпопулярніший народний танець у світі, який зберігся в незмінному вигляді.

- На Кавказі з малих років дітям прищеплюється ритм танцю. Тому, переважна більшість кавказців можуть танцювати лезгинку. Звичайно ж, не всі кавказці володіють нею досконало, але ви можете собі уявити, що українська молодь зібралася для того, щоб станцювати народний танець? Більш того, сьогодні її виконують так само віртуозно, як і батьки і прадіди. Він з тих пір майже не змінився. Так, вводилися нові рухи і ноу-хау, але сутність танцю залишилася незмінною. У зв'язку з цим виникає питання: чому ж лезгинка з плином часу не зазнала великих змін і не перейшла в розряд сценічного? Відповідь очевидна: головна причина – це консерватизм кавказьких народів. Причому, консерватизм у всьому: в побуті, у відносинах полів, в культурі. Завжди на Кавказі традиції шанувалися понад усе. Таким чином, час над лезгинкою не владний. Цей танець вічний. І що б не відбувалося навколо нього, він буде жити до тих пір, поки живий хоч один кавказець.

- Танець зміг об'єднати під «своїм прапором» понад 100 кавказьких народів. І це справді досягнення вселенського масштабу. Мільйони політиків і філософів всю історію людства б'ють голови над тим, як же об'єднати ті чи інші народи. А лезгинка, як би ненароком, взяла і «об'єднала» під своїм прапором понад 100 народів. І це не перебільшення!

- Кавказький танець - один з найбільш універсальних у світовій культурі. Що мається на увазі під словом «універсальний»? Сьогодні в Грузії працює Національний балет, який культивує стародавні танцювальні традиції.

*П'ять основ танцю – на них ґрунтується вся суть.*

Перше - правильна постава. Навчання починається з постановки постави. Красива і правильна постава – це 80% успіху. На жаль, сьогодні не можна сказати про те, що у всіх молодих танцюристів вона правильна. Цьому питанню багато хореографів приділяють найпильнішу увагу, так як неможливо уявити собі, наприклад, дівчину, яка танцює і сутулиться. Це виглядає не дуже красиво і втрачається вся родзинка танцю.

Друге - погляд. Очі і погляд – це відображення не тільки душі, а й внутрішніх переживань. Адже, згадайте, коли ви злі, то очі «просто кричать» про те, що ви дуже злі. Коли ви щасливі, то очі «хочуть поділитися» цим з усім світом.

В лезгинці погляд має особливе значення. Адже, за старих часів не було прийнято говорити дівчині про свої почуття. Кавказькі хлопці розробили негласну «мову поглядів» і демонстрували її в танці. У свою чергу, дівчата повинні були або прийняти цей жест поглядом, або ж просто показати, що юнак їй не цікавий.

Важливо знати, що «мова поглядів» у чоловіків і жінок абсолютно різна. Якщо чоловік в танці повинен показувати свою впевненість, силу, відвагу і для цього йому потрібно весь час дивитися партнерці в очі, то дівчині ж, навпаки, потрібно демонструвати скромний погляд. Знаєте, виконувати танець чисто механічно (дресирувати себе) – справа не дуже складна, найголовніше – щоб ви отримували задоволення.

Третє – рухи і позиції рук. Основна позиція рук однакова всюди. Відповідно, далі йдуть різноманітні варіанти і форми позицій і рухів рук. У класичній лезгинці виділяють 6-8 основних позицій.

Четверте – рухи ніг. Виділяють три види рухів: простий одиночний рух (наприклад, якась «ковирялка»), «характерний рух» (каскад і чергування рухів, соло) і кроки (наприклад, чеченський хід). Кожний з них має свої нюанси і аспекти.

П'яте - посмішка. Промениста посмішка завжди гріє серця людей і дарує радість. Тому, посміхайтесь частіше.

Першим грузинським професійним танцювальним ансамблем став *грузинський національний балет Сухішвілі*. За його прикладом пізніше були створені й інші ансамблі грузинського народного танцю.

Величезний внесок у розвиток грузинських фольклорних танців внесли Іліко Сухішвілі та його дружина Ніно Рамішвілі, що заснували в 1945 році Грузинський Державний Академічний Ансамбль народного танцю. Саме завдяки їхнім зусиллям, грузинський національний танець і музика стала відома в багатьох країнах світу.

*Значення грузинського танцю.* Грузинські фольклорні танці є твердженням торжества життя, наочно представляють багатство і різноманітність культури Грузії. Кожен танець відображає характеристики регіону, в якому він виник. Гірські танці, такі як Хевсурулі або Мтіулурі, відрізняються від танців, що виникли в рівнинних областях Грузії – такі як Аджарулі і Давлурі. Костюми

розрізняються для кожного танцю і нагадують одяг минулих століть в різних регіонах Грузії.

Танці відмінно передають природну красу і жіночність грузинських жінок і мужність, честь і шанобливість грузинських чоловіків. Танцюристи виконують захоплюючі стрибки і повороти, неймовірні закрутки, а також можуть похвалитися вельми оригінальною технікою, на відміну від будь-яких інших танцюристів в світі, вони танцюють на пальцях ніг без допомоги спеціального взуття. Танцівниці "ковзають" як лебеді.

#### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Позиції та положення рук, позиції ніг, положення рук у парних масових грузинських танцях.
2. Особливості національного костюму Грузії.

#### **Питання для самоконтролю:**

1. Тематика танців, характерних для грузинського народу.
2. Види грузинських танців та їх основні рухи.

#### **Рекомендована література:**

1. Гварамадзе Е. Грузинский народный танец. - Тбилиси, 1962.
2. Джавришвили Д. Грузинские народные танцы. - Тбилиси, 1975.
3. Зайцев С. Основы народно-сценичного танцю. - К., 1975
4. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. - Л. -М, 1939.
5. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. -М, 1972.
6. Тагиров Г. Татарские танцы. - Казань, 1960.

### ***ТЕМА 5. Витоки циганського танцю***

#### **Лекція 5**

**Мета:** ознайомити студентів з витоками циганської хореографії, видами циганських народних танців, особливостями їх виконання.



**Професійна спрямованість:** ознайомити з танцювальною культурою циган

**Основні поняття теми:** *хореографічне мистецтво, циганський народний танець, фламенко, циганський костюм.*

### План лекції

1. Витоки циганського танцю.
2. Види циганських танців.
3. Характеристика та манера виконання циганських танців.
4. Особливості національного костюму циганського народу.

Цигани (*самоназва – рома*) – народ, етнічні групи якого мають спільність походження та мову. Вони проживають в багатьох країнах Європи: в Румунії, Словаччині, Угорщині, Україні (близько 50 тис.), в Західній Азії, Африці, Південній та Північній Америці, Австралії – (2-5 млн.).

Циганська мова – одна з індійських (індоарійських) мов, якою користуються цигани на території майже всієї Європи. Є спроби створення власної писемності. Цигани говорять циганською мовою, яка ділиться на діалекти, зазвичай володіють мовами народів, серед яких живуть осіло.

Предки циган – вихідці з Індії. Циганська народність склалася після того, як предки циган залишили Індію в кін. I тис. н.е. Причиною їхнього переселення з Індії було нашествя мусульман.

Першочергово, осівши в Передній Азії, цигани надовго затрималися на східній окраїні Візантійської імперії. В XIII-XV ст. цигани розповсюдилися спершу на Південному Сході і Сході Європи, а пізніше – в Центральній та Західній Європі. У подальшому – в Північній Африці, в Північній та Південній Америці та у XIX ст. в Австралії.

У кінці XVIII ст. відбувся поділ циган на осілих, напівосілих та кочових.

Кочовий табір циган – це гурт, який рухається визначеною, традиційно встановленою територією та очолюваний виборним вождем – вайдою. Це офіційний представник табору перед

адміністративними організаціями тієї країни, де кочує група циган; він же здійснює суд за внутрішніми конфліктами.

Жінка в таборі займає понижене становище. Вона підкоряється спочатку батькові, потім чоловікові та повністю забезпечує родину харчуванням. Осілі та напівосілі цигани дотримуються церковних канонів тих народів, серед яких вони живуть, з легкістю змінюють своє віросповідання при переселенні. Кочові цигани дотримувалися традицій, забобонів та обрядів. Значна частина циган зберегла свої одвічні заняття (обробка металу, дерева, плетіння корзин, конярство, гадання), мистецтво (музика, спів, танець, акробатика, дресирування тварин).

Із 60-х рр. XX ст. цигани живуть в багатьох країнах, вжито низку заходів з покращення їхнього правового положення. З'явилися організації, що займаються питаннями розвитку соціально-економічного і культурного рівня циган. Наприклад, у Франції – “Міжнародний Комітет циган”, у Великій Британії – “Інститут сучасних досліджень та документації про циган”. В Америці – “Міжнародний циганський комітет в Америці”.

Кочове життя циган відбилось в їх танцювальній культурі. Проживаючи на території різних народів, цигани сприймали їх найбільш типові танцювальні рухи, адаптуючи їх до свого колориту та характеру виконання. Одночасно хореографія циган мала частковий вплив на танці інших народів, де вони кочували та вели осілий спосіб життя.

Жіночий циганській лексиці властиві різні чечіточні рухи у поєднанні з “голубцем” та ударами півпальців об підлогу. Легкі, ледь помітні присідання, повороти стоп всередину змінюються м'якими перехресними кроками. Вільні рухи переходять у положення, яке точно фіксується з опущеним донизу ліктем та піднятою вібруючою кистю. Характерний рух жіночого циганського танцю – специфічні, неперервні рухи плечей вперед, назад.

Чоловічий танець насичений багаточисельними чечіточними рухами, різними притупами, різноманітними стрибками з підігнутими та видовженими ногами, з відкинутим назад корпусом. Стрибки супроводжуються різноманітними хлопками по грудях, стегну, чоботях, по підлозі в різних темпах та ритмах, що є однією з особливостей чоловічих танців.

За манерою виконання циганські танці поділяються на табірні, сценічні, вуличні і салонні.

Табірна манера танцю відрізняється безсистемністю і різноманітністю рухів, які розраховані на демонстрацію віртуозності перед одноплемінниками. Ці танці виконуються на сімейних святах, в будинку, на дискотеках.

Сценічна манера розрахована на естрадне і театральне виконання та вимагає від танцівників відповідної техніки та артистизму.

Салонний танець є варіацією сценічного й розрахований на відсутність сцени, порівняно невеликий замкнутий простір. Виконується артистами, в ресторанах, вдома у клієнта і тому подібних місцях.

Вулична манера танцю є попередником сценічної манери. У наш час так називають імпровізаційну манеру танцю, яка поєднує в собі елементи салонного і табірної танцю, розрахована на можливість вибрати оптимальні рухи з урахуванням обставин, що склалися: кількості глядачів і відстані до них, доступного простору, особливостей статі, покриття вулиці, ґрунту, і музики.

*Види циганських таців.*

Танець російських циган. Основна особливість цього танцю – композиція: поступове наростання темпу, від повільного на початку до дуже швидкого, енергійного в кінці. Важливим елементом цього танцю є складна гра ніг. Для чоловічого танцю характерними рухами є швидкі, ритмічні хлопушки. Для жіночого - граційні, виразні рухи рук, рухи плечима. Для сценічного варіанту жіночого танцю характерні також своєрідні рухи пальцями, запозичені з фламенко і східних танців, широкі, фігурні рухи спідницею, рухи у партері. У багатьох рухах й досі простежується російське коріння (рух тропак).

Циганська венгерка. Циганська венгерка також належить до танців російських циган, але є більш молодим. В основі цього танцю лежить основний рух – чечітка.

Парний танець балканських циган. Парний танець балканських циган безконтактний, він танцюється на помітній відстані партнерів один від одного. Під час танцю вони кілька разів міняються місцями, немов проходячи по колу обличчям один до одного. У румунських циган жінка упродовж танцю може повернутися на місці кругом.

Хореографічну лексику складають: своєрідна гра ніг, чечітка, клацання пальцями при певних положеннях рук, у чоловіків - «хлопавки», у жінок можуть додаватися невеликі поштовхи стегнами.

Циганський танець живота. Танець живота виконували цигани-роми для заробітку (на Балканах і в Туреччині) і цигани-будинок. Їх танці простіші і дещо різкіші звичайних східних танців і засновані на простих і різноманітних рухах стегнами. У балканських циган рухи стегнами поєднуються з виразними рухами рук, клацаннями пальців, вертінням і типовими балканськими рухами ніг. У турецьких циган існує кілька видів танців: роман Хавасу, сулу куле чіфтетеллі, кючек і інші. Ці танці досить часто містять невеликі акробатичні трюки і маленькі пантоміми на побутові або романтичні теми. Характер танцю – кокетливий і завзятий.

Також циганському танцю живота властиві своєрідні рухи плечима. Можна виконувати цей танець з шарфом або шаллю, чи з покривалом. У циганського танцю живота в мусульманських країнах є своя чоловіча партія, більш мужня і агресивна.

Фламенко. Досить довгий час фламенко вважалося суто циганським танцем. Виконавець танцю фламенко – байлаор. Фламенко – професійне циганське мистецтво, що існує тільки в сценічній і вуличній формах. Найвідоміші виконавці циганського фламенко – Хоакін Кортес, Кармен Амайя.

Танець польських циган. Характерною рисою танцю польських циган є його сольність; вони не танцюють ні парами, ні колективно. У чоловічому танці, швидкому, маневреному, стрімкому, танцюрист відбиває ритм каблуками, супроводжуючи ударами долонь об стегна, гомілки і підощви. Танець жінки менш незграбний, м'якший, більш плавний. Танцівниця виконує рухи ногами майже на місці, трохи просуваючись вперед і в бік, стан залишається в вертикальному положенні, а рухливими залишаються лише плечі, руки та долоні.

Танець циган-мадярів. Танець циган-мадярів відрізняється експресивними, багатими рухами чоловічої партії і мізерною, маловиразною жіночої. Чоловічому танцю властива гра ніг, удари по ногам, приклацування пальцями.

Хора, ора. Циганська ора - танець циган балканських груп, запозичений у навколишніх народів. Може мати вигляд простого хороводу з одностатевими учасниками або бути з різними варіаціями.

Частіше виконавцями є тільки дівчата і жінки, іноді – тільки юнаки та чоловіки.

*Циганський костюм* вважається одним з найстарших і найбільш популярних тривалий час. Циганський національний одяг завжди був дуже яскравим і привертав увагу оточуючих. Простий і недорогий, зручний і екстравагантний. Історія розвитку циганського народного одягу налічує десятки століть. Стиль, колорит формувався в степах, а тому у циганських жіночих платтях переважно використовувався недорогий однотипний матеріал. Завдяки вмінню, відчуттю смаку плаття циганок перетворювались з набору звичайних матеріалів в екстравагантний і кольоритний жіночий одяг. Циганські жіночі плаття завжди відрізнялися унікальністю і впізнаваністю.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Позиції та положення рук, позиції ніг, положення рук у парних масових циганських танцях.
2. Особливості національного костюму циган.

### **Питання для самоконтролю:**

1. Вплив інших культур на циганський таець.
2. Види циганських танців та їх основні рухи.

### **Рекомендована література:**

1. Александрова В. Испанские народные танцы. - Л., 1959
2. Альфонсо Пуиг Клараунт, Флора Альбайсин. Искусство танца фламенко. – М., 1984.
3. Балет. Энциклопедия. – М., 1981.
4. Зайцев С. Основы народно-сценического танца. – К., 1975.
5. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно-сценический танец. – М., 1976.
6. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. – Л. -М, 1939.
7. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М, 1972.

## IV КУРС

### ТЕМА 1. Джерела угорського народного танцю

#### Лекція 1

**Мета:** ознайомити студентів з витокami угорської хореографії, видами угорських народних танців та особливостями їх виконання.

**Професійна спрямованість:** ознайомити з танцювальною культурою Угорщини

**Основні поняття теми:** *хореографічне мистецтво, угорський народний танець, чардаш, вербункош, пантазоо.*

#### План лекції

1. Походження угорської народної хореографії.
2. Ігрища, обряди, свята - першооснова виникнення елементів угорського танцю.
3. Різновиди угорського танцю.
4. Основні елементи угорського національного костюму.

*Походження.* Як і багато танців інших народів, угорські зародилися, як стародавні ритуальні дійства. Історія угорського національного танцю починалася в X столітті. Селяни складали пісні, теми яких були дуже різноманітні і були присвячені різним святам, історичним подіям, побутових сценок або обрядовим діям. Популярності угорських танцювальних мелодій чимало сприяли музичні твори великих композиторів: Брамса, Ліста, Шуберта. Найвідоміший танець Угорщини – це чардаш.

Як правило, мелодія угорського танцю ділиться на дві частини. Перша частина – це своєрідний вступ, широке і мелодійне, а друга – швидка і темпераментна. Музичний розмір угорського танцю -  $\frac{2}{4}$  і  $\frac{4}{4}$ .

Танці Угорщини незмінно виконувалися під звуки улюблених угорцями музичних інструментів. Духові інструменти Угорщини – це

сопілка і волинка, щипкові – це цитра, а ударні – це дарбук. В даний час ці народні інструменти були витіснені іншими європейськими музичними інструментами. Тільки останні десять років народ намагається відновити втрачене музично спадщина.

*Відомі танці.* Угорська народна хореографія раніше не знала жіночих сольних танців. Зате чоловічий сольний танець «легенеш-танець» («танець хлопця») був широко поширений по всій країні і мав безліч обласних варіантів. У ньому, як і в масовому танці, виконавцю давалася повна свобода імпровізації. Танці з шаблями, палицями, в чоботях зі шпорами вимагають віртуозної майстерності, музикальності, точного слідування ритмічному малюнку.

Для угорського танцю обов'язково збіг музичної і танцювальної фрази. Проявляється це в трудовому танці «чарденгеле», побудованому на складному малюнку рухів ніг, і в трансильванському танці «тупотіння», прикрашеному синкопами.

Як і в інших угорських танцях, не губиться природність, мужня граціозність в трансильванському танці «пантазоо», де своєрідні рухи ніг поєднуються з ударами і хлопавками.

Чоловічий танець «куншагскю» пастухів з палицями. У Куншаг (районі Угорської низовини) пастушество протягом багатьох років являло собою головний рід занять. Традиції пастушачої життя відображаються не тільки в характерних костюмах і музичних інструментах, а й в тому, що пастухи під час танцю не розлучаються зі своїм знаряддям праці - палицею.

Узагальнено-художнє і разом з тим точне уявлення про основні риси угорської народної хореографії дає парний танець «чардаш». У літературі ця назва вперше зустрічається в 1840 році. Правлячі кола всіляко прагнули витравити з нього справді народні риси. Спотворювали природну красу цього танцю різні салонні, театральні-естрадні аранжування. І тільки в народі танці, що отримали назву «чардаш», зберегли природні фарби, справжність рухів. Ритм і мелодії «чардашу» отримали втілення в оперних, балетних і опереткових партитурах.

Угорський народ знає безліч «чардашів». У кожній області країни є свій «чардаш», що має місцеву назву, специфічні відтінки, манеру виконання. Але, незважаючи на величезну, воістину незліченну кількість місцевих варіантів цього танцю, можна

встановити його загальні риси, характерні для всіх варіантів. Танець «чардаш» не має канонізованих форм строго встановленого композиційного малюнка. Зазвичай він виконується парою або декількома парами, але може виконуватися і одним танцюристом. У масовому «Чардаш» кожна пара може виконувати фігури за власним вибором і бажанням. «Чардаш» веде чоловік. Він вибирає фігури, направляє руху своєї партнерки. В середині танцю чоловіки і жінки можуть одночасно виконувати різні рухи. Наприклад: чоловіки - хлопавки, жінки - обертання. До кінця танцю виконуються парні обертання, чоловіки піднімають дівчат і переносять їх з одного боку на іншу.

Сценічна форма «чардашу» ділиться на дві частини. Перша частина - широка, повільна, друга - швидка, темпераментна. Першій частині властиві стриманість, співучість, ліричність, другий - життєрадісність, запал, переважання віртуозної техніки, особливо у чоловіків. Є «чардаші», в яких повільну частину виконують жінки, швидку частину виконують чоловіки, і закінчується танець парними рухами, в яких багато обертань парних і жіночих.

Чоловічі танці більш давнього походження, і в силу умов життя угорського народу вони розвивалися швидше жіночих. Саме тому не випадково провідне початок чоловічої пластики в такому танці, як «чардаш». Групові чоловічі танці нерідко мають кругове, хороводні побудова, але, рухаючись, виконавці ніколи не беруться за руки. Для чоловічих танців характерні своєрідні руху рук, хлопки і хлопавки. Найдавнішими чоловічими танцями є пастуші. Вони виконуються з жердинами, батогами, сокирками, палицями і вимагають від учасників спритності, витривалості, технічної вправності. Сольні пастуші танці не мають просторового малюнка, їх найчастіше танцюють на одному місці.

Назва танцю «*Вербункош*» походить від слова «вербувати». Вербувальні танці, склалися на самому початку XIX століття. Невеликі групи гусар на чолі з вахмістром або капралом ходили по селах, вербуючи в армію селянських хлопців. Вербувальників супроводжували музиканти, награвати народні пісні і танці. На завербованих селян одягала солдатський Чако і вішали шаблю.



«Вербункош» ввібрали прийоми старовинних солдатських танців. «Вербункош» бувають сольні і групові. І тим і іншим властиві імпровізація і суворі риси угорського чоловічого танцю.

Ці танці спокійні, не швидкі. Жінки рухаються плавно і чітко, супроводжуючи свій хід ритмічними постукуваннями каблучків пачу - туфель без задників. На їх головах нерухомо стоять пляшки, вщерть наповнені червоним іскристим вином. Танець цей дуже поширений в тих областях Угорщини, де прийнято носити тяжкості на голові.

Цей танець пов'язаний з побутом і відображає гордий і незалежний характер угорської жінки. Виник він у важку для угорського селянства пору. Є історія про появу цього гордого, жіночого танцю:

Далеко від будинку працював на панщині годувальник сім'ї. Дружина здавалася йому їжу, вирушаючи з дитиною на руках в далеку дорогу. Кошик з їжею вона прив'язувала за спину, а пляшку з питтям, щоб не хлюпала, несла на голові. Проходячи повз панської садиби, жінка випрямлялася і гордо прямувала, не бажаючи показати, що їй важко йти в спеку з такою важкою і незручною ношею.

Гарний і декоративний весільний танець зі свічками. Особливо натхненно його виконують в містечку Ечер, недалеко від Будапешта. Танець з свічками відноситься до старовинних танців. У минулі часи він вінчав весільне свято. Всі гості бралися за руки, тримаючи в правій руці запалену свічку, і дев'ять разів, танцюючи, обходили будинок молодят.

Загалом угорські народні танці й донині користуються популярністю серед різних танцювальних груп. Також виконувати його люблять цигани. Саме завдяки їм у свій час вербункош і чардаш отримали таке широке поширення – цей кочовий народ танцював всюди, де б не опинився, і угорський танець, повний унікального чарівності і шарму, підкорював одну країну за іншою.

Крім Угорщини, найбільшого поширення описувані танці отримали в регіонах, найбільш близьких до історичної батьківщини вербункош: Словаччини, Хорватії, Словенії, Воєводині, Моравії і Трансильванії. У цих областях можна побачити цей танець і донині.

*Осовні елементи костюму.* Раніше одяг знатних дам і селянок практично нічим не відрізнялося. Вони носили вишиті блузи та спідниці з фартухом і традиційний шнурований жилет. Головний убір

у заміжніх жінок був очіпок, а у молодих дівчат парта (кокошник). Тканина, з якої шили сукні дворянка, була атласна або оксамит. Обробку робили золотий, перловою ниткою і мереживами. Вони коштували немалих грошей і передавалися, як правило, у спадщину. Навіть імператриця Марія Терезія одягалися у все угорське по національних свят мадярів. І аристократи до двору приходили в національних костюмах, посипаних дорогоцінними каменями.

Угорський жіночий народний костюм складається з короткої і дуже широкої спідниці, що одягається на пишний під'юбник, зроблений з декількох спідниць. В ансамбль входили вишиті короткі сорочки з широкими рукавами, але також, були і довгі сорочки, поверх яких одягається яскравий пруслік (безрукавка) з оксамиту. Безрукавка, щільно прилегла по талії, що нагадує чоловічий жилет. Часто робили викрійку прусліка і спідниці разом, що нагадувало на вигляд сарафан. Також жінки Угорщини носили Пенди - нижню спідницю, зшиту з полотна, обгортали шматком кольорової вовняною тканиною і зміцнювали її на талії поясом з вовни. Одяг прикрашали шнурівкою, вишивкою та металевими петельками і поверх спідниці одягали фартух - обов'язковий атрибут костюма. На голову пов'язували хустки, і одягали чепчики різної форми. Дівчата прикрашали голову різноманітніше: широкої строкатою стрічкою, прикрашений намистом і стеклярусом особливий твердий обруч. У зимовий період часу жінки одягали поверх костюма на плечі складений трикутником вовняний або шовкову хустку, перев'язаний на грудях. Заміною зимового пальто став Кедмі, зшитий з овчини і короткий до пояса. А жінки з вищого стану надягали з хутра накидку - коротка коричневого кольору шубка до талії. Головними уборами взимку були різного виду чепчики - від найпростіших полотняних, вишитих срібними та золотими нитками, до високих, складних. З грубого вовняного сукна, у якого довга ворсу нагадувала овчинку, шили пальта дуже простого крою (губа). Так повелося, що зшите нове пальто носили жінки, а чоловіки доношували його, накинувши на плечі. По закінченню багатьох років народний костюм перестав бути популярним і за ці роки змінився. В даний час угорці не шили національні костюми і давно вже не носять, а віддають перевагу промисловим виробам. На жаль, сьогодні національну угорську одяг можна побачити тільки в музеї або на щорічних фестивалях і святах.

Чоловічі сорочки на півночі і заході шили короткими, часто з широкими рукавами. Сорочки ж угорців в південній і східній частині країни були дуже довгими, що доходять до колін. Пізніше майже всюди чоловіки стали носити досить довгі сорочки (нижче попереку), часто з дуже широкими, що розвіваються рукавами: в плечі рукав збирався в складки і тому покриває передпліччя частина була дуже широка. Такі сорочки іноді носять ще і в наші дні пастухи Алфельда.

У західній частині угорської етнічної території чоловіки носили вузькі штани, в східній - дуже широкі, що нагадують спідницю.

Верхній одяг здебільшого шили з вовняної тканини або з овчини. З грубошерстного сукна, довгий ворс якого на перший погляд дуже нагадував овчину, шили *guba* - надзвичайно простого крою пальто. Рукава губи були дуже довгими; зазвичай її носили накинutoю на плечі. У минулому у бідняків на всю сім'ю була одна загальна губа. Нерідко нову губу носили жінки, а стару - чоловіки.

У північній і північно-східній частині Угорщини був поширений сюр (*szur*) - виключно чоловічий верхній одяг, схожий на плащ. Сюр шили з білого сукна. Його носили як накидку, і тому часто рукава використовувалися замість кишень. Ззаду у сюра великий комір, який раніше був капюшоном. Цей комір рясно прикрашений вишивкою з стилізованих квіткових мотивів і аплікаціями з сукна. Є кілька місцевих варіантів сюра. На схід від Тиси місцями його носять ще й зараз.

Крім губи і сюра, в угорців відомі і більш легкі довгі суконні пальто, різні за кроєм. Серед традиційної полотняною одягу слід зазначити різноманітні за кольором і кроєм жилети. Калотасегі носили поверх жилета прилягає в талії сине сукняне пальто.

Хутряний одяг, за винятком дощового часу, носили ворсом вниз. Взимку часто одягали хутряні жилети, застібаються спереду, і хутряні пальто з рукавами (*kodmon*), також застібаються спереду. Чоловіки також носили Кедмі, який доходить до колін або до щиколоток, надягаючи його прямо на сорочку.

Найпоширенішою верхнім одягом населення Великого Алфельда була хутряна шуба типу плаща, без рукавів. Її шили з декількох овчих шкур таким чином, що в розстеленому вигляді вона мала форму майже повного кола.

Для угорської чоловічого одягу характерні також широкі шкіряні пояси, 20-25 см шириною, які називаються «тјусе» (tusze). Такий пояс носили під одягом на голому тілі. Він захищав від холоду поперек і живіт, і, крім того, мав кілька кишень для дрібних інструментів та інших речей.

Чоловічі головні убори дуже різноманітні. У формі шапок і капелюхів часто позначалися професійні відмінності. Пастухи Великого Алфельда носили, наприклад, широкополі капелюхи. Капелюхи баконських Канас (свинопасів) були циліндричної форми, з закрученими догори полями. Народна чоловіче взуття називалася «boskor». Раніше Бочкор носили навіть небагаті дворяни. Зазвичай їх робили зі шкіри, але в угорській народній поезії є згадка про постолі, сплетені з березової кори. Перш ніж надіти постолі, угорець зазвичай обмотував ногу ганчірками або шматками шкіри. У Алфельде замість цього надягали на ноги шкіряні схожі на труби футляри (тип мокасин). Чоловічі угорські чоботи старого покрою, частіше чорного кольору, мали шов не ззаду, а збоку.

#### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Позиції та положення рук, позиції ніг, положення рук у парних масових угорських танцях.
2. Основі рухи угорського танцю «Чардаш».

#### **Питання для самоконтролю:**

1. Види угорських танців та їх основні рухи.
2. Тематика танців, характерних для угорського народу.

#### **Рекомендована література:**

1. Балет. Энциклопедия. – М., 1981.
2. Зайцев С. Основы народно-сценического танца. – К., 1975
3. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманынц Е., Народно-сценический танец. – М., 1976.
4. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. – Л. – М, 1939.
5. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М, 1972.

## ТЕМА 2. Танцювальне мистецтво Італії

### Лекція 2

**Мета:** ознайомити студентів з витоками італійської хореографії, видами італійських народних танців та особливостями їх виконання.

**Професійна спрямованість:** ознайомити з танцювальною культурою Італії

**Основні поняття теми:** *хореографічне мистецтво, італійський народний танець, бергамаско, гальярда, сальтарелло, павана, тарантела, піцціка.*

### План лекції

1. Загальна характеристика тацювальної культури Італії.
2. Характеристика та манера виконання італійських танців.
3. Італійські танці в історії світової хореографії.

Як і багато інших народів, народ, що проживає на території Італії, створював свою культуру з самого початку свого існування. Але більш-менш оформлятися такі гілки культурної спадщини, як музика і танці, почали в п'ятнадцятому столітті.

У цей час вільні вчителі танців, філософи своєї справи почали розробляти певну систему рухів, деякі з яких були буквально вигадані заново.

Характерна особливість італійських танців – швидкість руху. Але незважаючи на швидкість, танцювальні па досить прості. Називаються танцювальні па у танцювальному спадщині Італії – баллі.

Друга характерна особливість італійських танців – часті переходи з повною стопи на носок. Переходи ці символічні, і позначають вони зв'язок земного (коли танцюрист опускається на повну стопу) і божественного (коли піднімається на носок).

Неписана класифікація італійських танців ділить їх на соціальні, постановочні і мориски.

Грубо кажучи, італійський народний танець стоїть на шести «китах» - почуттях ритму і розміру, усвідомлення простору і партнера, пам'яті танцюриста і на манері виконання.

Головна роль в італійських танцях відводиться жінці. А жінки-італійки виконують його чудово!

Музичний світ Італії придбав різноманітність. Поява нових інструментів і мелодій спонукало до енергійним рухам в такт. Зароджувалися і розвивалися національні італійські танці. Назви їх утворювалися, часто ґрунтуючись на територіальний принцип. Існувало безліч їх різновидів. Основні відомі сьогодні італійські танці: бергамаско, гальярда, сальтарелло, павана, тарантела і піцціка.

*Бергамаско: класика балу.* Бергамаско – популярний італійський народний танець XVI-XVII століть, що вийшов з моди після, але залишив відповідну музичну спадщину. Рідний регіон: північ Італії, провінція Бергамо. Музика в цьому танці весела, ритмічна. Розмір тактового метра – складний чотиридольний. Рухи – прості, плавні, парні, можливі зміни між парами в процесі. Спочатку народний танець полюбився при дворі в епоху Відродження.

Перша літературна згадка його помічена в п'єсі Вільяма Шекспіра «Сон в літню ніч». В кінці XVIII століття з танцювального фольклору бергамаско плавно переходить в культурну спадщину. Багато композиторів використовували цей стиль в процесі написання своїх творів: Марко Уччеліні, Соломона Россі, Джироламо Фрескобальді, Йоганн Себастьян Бах.

До кінця XIX століття з'явилася інше трактування бергамаско. Воно характеризувалося складним змішаним розміром музичного метра, більш швидким темпом (А. П'ятті, К. Дебюссі). На сьогоднішній день збереглися відголоски фольклорного бергамаско, який успішно намагаються втілювати в балеті і театральних постановках, використовуючи відповідне стилістичне музичне оформлення.

*Гальярда: життєрадісний танець.* Гальярда – стародавній італійський танець, один з перших народних танців. З'явився в XV столітті. У перекладі означає «веселий». Власне він і є дуже бадьорий, енергійний і ритмічний. Являє собою складну комбінацію п'яти па і

стрибків. Це парний народний танець, який отримав популярність на аристократичних балах в Італії, Франції, Англії, Іспанії, Німеччині.

У XV-XVI столітті гальярда стала модною завдяки своїй жартівливій формі, веселому, безпосередньому ритму. Втратила популярність внаслідок еволюції і перетворення в стандартний манірний придворний танцювальний стиль. В кінці XVII століття повністю перейшла в музику.

Для первинної Гальярдо характерні помірний темп, довжина метра – проста тридольна. У пізніх періодах виконуються з відповідним ритмом. При цьому Гальярдо була характерна складна довжина музичного метра. Відомі сучасні твори в цьому стилі відрізняються більш повільним і спокійним темпом. Композитори, які брали гальярдну музику в своїх творах: В. Галілей, В. Брейк, Б. Донато, У. Берд і інші.

Як і куранта, гальярда носила характер своєрідного танцювального діалогу. Кавалер рухався по залу разом зі своєю дамою. Коли чоловік виконував соло, дама залишалася на місці. Чоловіче соло складалося з різноманітних складних рухів. Після цього він знову підходив до жінки і продовжував танець. Гальярда називалася ще "п'ять па", або "Романеско". В основі танцю п'ять рухів: чотири невеликих кроки і стрибок. Ці рухи займали два такти по 3/4, тобто шість чвертей. Стрибок, який прямував за кроком, дозволяв робити витримку і давав можливість починати рух з іншої ноги. Рухи танцю могли робитися вперед, назад, в сторони, по діагоналі. Їх напрямок вибирали самі танцюючі. Як стверджує ряд дослідників, саме стрибки сприяли успіху Гальярдо.

*Сальтарелло: весільні веселоці.* Сальтарелло (сальтарелло) – найбільш стародавній італійський танець. Він досить веселий і ритмічний. Супроводжується комбінацією кроків, стрибків, обертів і поклонів. Походження: від італійського saltare - "стрибати". Перші згадки про цей вид народного мистецтва датуються XII століттям. Спочатку був громадським танцем в музичному супроводі простого дво- або трехдольного розміру. З XVIII століття плавно переріс в парну сальтарелло під музику складних розмірів. Стилістика збереглася донині.

У XIX-XX столітті він перетворився на масовий італійський весільний танець, який витанцьовували на урочистостях з нагоди

одруження. До речі, в той час їх часто приурочували до збору врожаю. У ХХІ столітті – виконується на деяких карнавалах. Музика в цьому стилі отримала розвиток в композиціях багатьох авторів: Ф. Мендельсона, Г. Берліоза, А. Кастельон, Р. Барто, Б. Базурова.

*Павана: витончена урочистість.* Павана – стародавній італійський бальний танець, який виконували виключно при дворі. Відомо інша назва – Падована (від назви італійського міста Padova – від латинську рава – павич). Цей танець є повільним, витонченим, урочистим, химерним. Комбінація рухів складається з простих і подвійних кроків, реверансів і періодичної зміни розташування партнерів відносно один одного. Танцювали не тільки на балах, а й на початку маніфестацій або церемоній. Кавалери виконували павану при шпазі, в багатьох плащах, дами були в парадних сукнях зі шлейфами. Танець давав можливість показати витонченість манер і рухів. Упродовж усього танцю використовується тільки одне па – крок павани, який може бути простим або подвійним і робитися вперед, назад або в бік. Простий крок павани – це ковзний крок з перенесенням ваги на крокуючу ногу. Комбінацію складають два одинарних і один подвійний крок.

Італійська павана, увійшовши в придворні бали інших країн, видозмінилася. Вона ставала своєрідним танцювальним «діалектом». Так, іспанський вплив відобразився у «паванілі», а французький – у «пассамеццо». Музика, під яку виконувалися па, була повільною, дводольною. Ударні інструменти акцентують ритм і важливі моменти композиції. Танець поступово вийшов з моди, зберігшись в творах музичної спадщини (П. Аттеньян, І. Шейн, К. Сен-Санс, М. Равель).

*Тарантела: уособлення італійського темпераменту.* Тарантела – народний танець Італії, що зберігся до наших днів. Він пристрасний, енергійний, ритмічний, веселий, невтомний. Італійський танець тарантела є візитною карткою місцевих жителів. Складається з комбінації стрибків (у тому числі в сторону) з почерговим викидом ноги то вперед, то назад. Його назвали на честь міста Таранто. Також існує інша версія. Говорили, що люди, укушені павуком тарантулом, піддавалися захворювання – тарантізму. Недуга була дуже схожа на сказ, від якого намагалися виліковуватися в процесі безупинних швидких рухів.



Музичний розмір 3/8, 6/8, 12/8 (іноді 2/4). Характерний безперервний рух тріолей, виразне членування мелодії на фрази однакової тривалості, чергування мажору та мінору, поступове прискорення темпу.

Музичний супровід танцю зазвичай імпровізаційний та виконуваний на флейті, кастаньєтах, бубні та інших ударних інструментах, іноді за участю голосу. В основі імпровізації часто лежав якийсь один мотив або ритмічна фігура, які піддавалися тривалому розвитку. Багаторазове повторення їх справляло зачаровуючу, «гіпнотичну» дію на слухачів і танцюристів. Хореографія тарантели вирізнялася екстатичністю – самовідданий танець міг тривати кілька годин. З часом тарантела стала звичайним танцем (сольним або парним), хоча і зберегла свій шалений характер.

Сьогодні у кожному регіоні Італії танець танцюють по-різному, але обов'язково темпераментно і в швидкому темпі. Розрізняють неаполітанську і сицилійську тарантелу. Особливістю сицилійської тарантели є використання в танці кастаньєт, в той час як неаполітанський різновид танцю виконують під тамбурин. Тарантела буває – сольна, парна, масова.

Як один з найбільш примітних танцювальних жанрів Італії, тарантела описана багатьма мандрівниками XVIII – XX ст., серед яких Гете, Рільке та ін. В цей же час, завдяки національній характерності і темпераментній ритміці, він став популярним у європейській професійній музиці, отримуючи втілення в інструментальних і сценічних творах.

*Піцціка: заводна танцювальна сутичка.* Піцціка – швидкий італійський танець, похідний від тарантели. Став танцювальним напрямком італійського фольклору внаслідок появи власних відмінних рис. Якщо тарантела – переважно масовий танець, то піцціка став виключно парним. Ще більш заводний і енергійний, він отримав якісь войовничі нотки. Рухи двох танцюючих нагадують дуель, в якій борються веселі суперники.

Часто його виконують дами з декількома кавалерами по-черзі. При цьому, виконуючи енергійні рухи, панянка висловлювала свою оригінальність, незалежність, бурхливе жіноче начало, в результаті відкидаючи кожного з них. Кавалери піддавалися натиску, демонструючи своє захоплення жінкою. Такий індивідуальний

особливий характер властивий лише піщіке. У деякому роді вона характеризує пристрасну італійську натуру. Отримавши популярність в XVIII столітті, піщіка втратила її і до наших днів. Залишається активною на ярмарках і карнавалах, сімейних урочистостях і театральнo-балетних постановках.

Поява нового виду танцю призвело до створення відповідного музичного супроводу. З'являється «піщикато» - спосіб виконання творів на смичкових струнних інструментах, але не власне смичком, а щипками пальців. В результаті з'являються абсолютно інші звуки і мелодії.

Зародившись як народне мистецтво, увійшовши в аристократичні бальні зали, танці полюбилися в суспільстві. Виникла необхідність систематизації та конкретизації па з метою аматорського і професійного навчання. Перші хореографи-теоретики були саме італійці: Доменіко да П'яченца (XIV-XV), Гульєльмо Ембрео, Фабріціо карозі (XVI). Ці праці, поряд з відточуванням рухів і їх стилізацією, послужили основою до світового розвитку балету. Темперамент італійців – пристрасний і живий. Епоха Ренесансу – таємнича і велична. Ці риси і характеризують італійські танці. Їх спадщина – основа для розвитку танцювального мистецтва у світі у цілому. Їх особливості – відображення історії, характеру, емоцій і психології цілого народу крізь багато століть.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Позиції та положення рук, позиції ніг, положення рук у парних масових італійських танцях.
2. Основи рухи італійського танцю «Тарантела».
3. Особливості національного італійського костюму.

### **Питання для самоконтролю:**

1. Види італійських танців та їх основні рухи.
2. Тематика танців, характерних для італійського народу.

### **Рекомендована література:**

1. Балет. Енциклопедия. – М., 1981.
2. Зайцев С. Основи народно-сценічного танцю. – К., 1975.

3. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно-сценический танец. – М., 1976.
4. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. – Л. -М, 1939.
5. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М, 1972.

***ТЕМА 3. Значення використання кращих надбань національних культур різних народів світу для розвитку народно-сценічного танцю на сучасному етапі***

**Лекція 3**

**Мета:** ознайомити студентів з кращими надбаннями національних культур різних народів світу та їх значенням для розвитку народно-сценічного танцю на сучасному етапі

**Професійна спрямованість:** сформувані знання студентів щодо кращих світових досягнень у галузі народного танцю

**Основні поняття теми:** фестиваль, огляд, конкурс, інтераціональний хоровод, форми танцю, ансамбль народного танцю, класичний балет.

**План лекції**

1. Значення міжнародних фестивалів, оглядів, конкурсів у популяризації народного танцю у світі.
2. Поява нового жанру танцювального мистецтва – «ансамбль народного танцю».
3. Позитивний вплив радянського класичного балету на народний танець.

Мову танцю називають мовою дружби. На міжнародних фестивалях, оглядах, конкурсах нерідко стихійно виникають танці, хороводи, яких ще не знала історія хореографічного мистецтва.

Цей найяскравіший інтернаціональний хоровод складається з рухів і ритмів багатьох народів світу.

Танець допомагає ближче пізнати один одного, відчутти справжню приязнь. Мовою танцю люди розмовляють без допомоги словника і перекладача.

Народні танці – літопис життя народу, представлений у яскравих художніх образах, які запам'ятовуються.

Виразний приклад цьому – міжнародний фестиваль танців народів світу “Веселкова Терпсихора” і Перший Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. П. Вірського з прекрасними гала-концертами аматорських колективів, які відбувалися в жовтні 2003 р. та квітні 2004 р. Це – помітна подія в різноманітні культурницьких заходів.

Народна творчість у всіх її виявах: поезії, музиці, танцях, декоративно-прикладному мистецтві була, є і буде джерелом збагачення професійного мистецтва. Народна музика, як і всі інші види фольклору, зароджувалася в трудовій діяльності людей. Першотворцем народного музичного твору найчастіше був один безіменний автор, потім цей музичний твір збагачувався новими художніми фарбами і вдосконалювався в результаті творчості кількох поколінь. Деякі види музичного фольклору (групові народні пісні, коломийки, частівки) створювалися переважно колективно.

Народний танець тісно пов'язаний із народною музикою та іншими видами народного мистецтва. Здавна він був невід'ємною частиною свят і обрядів: календарних (українські веснянки, російські ігри на Масляну, білоруське святкування Івана Купала та ін.) і родинних (весільний цикл танцю).

Століттями створювалися форми народного танцю. Вони кровно пов'язані з життям народу, його побутом, художнім смаком. Народ сам зберігав свої танцювальні скарби. З покоління в покоління передавалися форми танцю і манера їхнього виконання. Життя вимагало створити характер людини, її працю і сучасні етичні норми життя.

Складні проблеми народної хореографії почали успішно вирішуватися в кін. 40-х рр. XX ст. Ці роки знаменувалися створенням нового жанру танцювального мистецтва, небаченим розквітом народної творчості. Він отримав назву “ансамбль народного танцю”.

Він став наймасовішим і найулюбленішим видом мистецтва й заслужив увагу і любов широкого кола глядачів.

Ще 1920 р. видатний український фольклорист, етнограф, автор першого українського посібника з хореографії (“Теорія українського народного танцю”, 1920 р.), композитор, хоровий диригент В.М. Верховинець наголошував: “Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя [13]”.

Двома десятиліттями пізніше, осмислюючи значення творчої діяльності В. М. Верховинця, інший корифей П. П. Вірський писав: “Наче тепер я бачу перед собою благородну постать Василя Миколайовича, повну кипучої енергії і творчого натхнення. Здобутки створеного ним вокально-хореографічного ансамблю “Жінхоранс” – це наша класика, це яскрава сторінка в історії української хореографії. Кращі традиції “Жінхорансу” свято шанують усі танцювальні колективи України, в цих традиціях, зокрема, виховується і Національний заслужений академічний ансамбль танцю України [14]”.

Йдеться про славетний Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР ім. П. Вірського, який був заснований 1937 р. П. Вірським і М. Болотовим.

Своє бачення шляхів розвитку народного хореографічного мистецтва реалізував у своїй творчості П. Вірський – корифей української хореографії, автор і постановник більшості танців і хореографічних композицій репертуару ансамблю (“Гопак”, “Повзунець”, “Про що верба плаче”, “Чумацькі радощі”, “Запорожці” та ін.). Він правдиво відобразив у танці традиції, характер народу, що “потребує від постановника, який працює в галузі народного танцю, особливого вміння домагатися цілковитої гармонії між етнографічним матеріалом і його сценічним трактуванням [14]”.

На сучасному етапі з 1980 р. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського очолює відомий знавець хореографічного мистецтва, фольклору та етнографії, дослідник і наслідувач найкращих традицій П. Вірського, герой України, народний артист України, Росії, лауреат Національної премії

ім. Т. Шевченка, академік Академії Мистецтв України, професор, генеральний директор – художній керівник ансамблю – Мирослав Вантух, який дбайливо зберіг і збагатив надбання свого великого попередника.

Свій внесок до великого визначення шляхів розвитку народного хореографічного мистецтва зробив родоначальник нових танцювально-сценічних форм І. Моїсєєв, автор концертних програм, які стали зразками розкриття нових тем у галузі мистецтва народного танцю. Його постановки – блискучий результат злиття самобутності народної творчості з академічною основою танцю: програми, мініатюри, хореографічні сюїти, фольклорні цикли: “Танці народів СРСР”, “Танці слов’янських народів”, “Мир і дружба”, “Картинки минулого”, “Пори року”, Українська сюїта “Веснянки”, “Танці народів світу”, “По країнах світу”, “Ніч на Лисій горі” на муз. М. Мусоргського та ін.

Як влучно зазначив свого часу блискучий хореограф і постановник М. Фокін: “Моя любов до національних танців зовсім не означає того, що я заперечую культуру танцю. Навпаки, народний танець є життєдайним соком для танцю театального, концертного. Як симфонічна музика черпає з народної творчості, так і танець театральний збагачується національним матеріалом.

Саме в цих народних танцях є те ритмічне багатство, та правда жесту, той національний характер, та мудра мова рухів, яка приходить від самого життя [48]”.

Величезний позитивний вплив мав народний танець на радянський класичний балет. Радянськими хореографами створені балети на національному ґрунті. Приміром, балетмейстером Р. Захаровим на муз. Б. Асаф’єва поставлені балети “Панночка-селянка” і “Мідний вершник”. Л. Лавровським (1954 р.) і Ю. Григоровичем (1957 р.) на муз. С. Прокоф’єва – “Кам’яна квітка”. У “Бахчисарайському фонтані” Р. Захаров використав польські й татарські народні танці. В основу хореографії балету “Кавказький бранець” на муз. Б. Асаф’єва хореографом Л. Лавровським було покладено черкеський фольклор. Балети “Серце гір” на муз. А. Баланчивадзе і “Горда” на муз. Д. Торадзе в хореографії В. Чабукіані створені на матеріалі грузинського народного танцю.

Не можна не назвати цікаве використання українського народного танцю на класичній основі. Наприклад, балет “Лілея” (за мотивами поезії Т. Шевченка) на муз. К. Данькевича, балетмейстери: 1940 р. Г. Березова, 1956 р. – В. Вронський, 1976 р. – А. Шекера, 2003 р. – В. Ковтун. “Лісова пісня” (на сюжет твору Лесі Українки), композитор М. Скорульський, хореографія: 1946 р. – С. Сергєєв, 1958 р. – В. Вронський, 1972 р. – Н. Скорульська; “Ніч перед Різдвом”, муз. Б. Асаф’єва, хореографія: 1935 р. – В. Варковицький, 1996 р. – В. Литвінов; “Тіні забутих предків” (за твором М. Коцюбинського), муз. В. Кірейка, хореографія Н. Скорульської (1963 р.).

Сьогодні ми можемо правомірно говорити про те, що палітра народних танців міцно увійшла до життя балетного театру. Він засвоїв народну пластику польських танців, угорських, чеських, словацьких, німецьких, болгарських, хорватських, індійських, єгипетських, македонських, японських, французьких, іспанських, цейлонських, італійських та багатьох інших. Засвоївши їх, користуючись новими естетичними принципами, знайшовши народному танцю діюче і гідне місце у виставі.

Вивченню національного народно-сценічного танцю надається величезне значення. Це одна з профілюючих дисциплін у системі середньої і вищої хореографічної освіти.

Але водночас важливо не втратити зв’язок із життям, “творець танцю театрального має неодмінно озиратися на танці народу серед природи”.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. П.П. Вірський – керівник першого державного заслуженого академічного ансамблю танцю України.
2. Внесок І. Моїсеєва у розвиток народного хореографічного мистецтва та створення нових танцювально-сценічних форм.

### **Питання для самоконтролю:**

1. Міжнародний фестиваль танців народів світу “Веселкова Терпсихора” та всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. П. Вірського.
2. Репертуар національного заслуженого академічного ансамблю

танцю України ім. П. Вірського.

3. Відомі класичні балети, створені на національному ґрунті.

### **Рекомендована література:**

1. Балет. Енциклопедия. – М., 1981.
2. Зайцев С. Основи народно-сцешного танцю. – К., 1975.
3. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е., Народно-сценический танец. – М., 1976.
4. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. – Л. – М., 1939.
5. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М., 1972.

## ***ТЕМА 4. Танцювальне мистецтво Іспанії***

### **Лекція 4**

**Мета:** ознайомити студентів з витоками іспанської хореографії, видами іспанських народних танців та особливостями їх виконання.

**Професійна спрямованість:** ознайомити з танцювальною культурою Іспанії

**Основні поняття теми:** *хореографічне мистецтво, іспанський народний танець, болеро, фламенко, хота, сегідилія, севільяна, пасодобль, качуча, панадерос, малагуенія.*

### **План лекції**

1. Витоки іспанського танцю.
2. Різновиди іспанських танців.
3. Характеристика та манера виконання іспанських танців.

Одним з важливих каналів трансляції культури, дієвим



способом фіксації, збереження і передачі в часі художніх і побутових національних традицій є народний танець. Передусім, слід охарактеризувати народний танець як танець, створений окремою етнічною групою, в якій відбиваються основні риси вдачі, темпераменту і культури народу, що створив його. Народний танець відрізняється найбільшим проникненням в повсякденне життя народу, в його звичаї, обряди, вірування і естетичні переваги, що склалися упродовж віків. Найчастіше, він має анонімне авторство і передається, як правило, від покоління до покоління.

Іспанія (Королівство Іспанія) – держава в Європі, на Іберійському півострові та островах Балеарських, Канарських, на узбережжі Середземного моря та Атлантичного океану; складається із 17 автономних областей. Населення: 73% – іспанці, 18% – каталонці, а також галісійці, баскі; 94% – католики. Іспанська мова з групи романських; літературна мова – на основі кастильського діалекту, літературні пам'ятки з X ст.; писемність на латинській графічній основі.

“Немає в Іспанії жінки, яка б із утроби своєї матері не вийшла б танцівницею”, – казав в одній із своїх комедій великий іспанський письменник Мігель Сервантес.

Мистецтво танцю було розповсюджене в Іспанії з давніх часів. Рухи народних танців відтворювали трудові процеси землеробства та виноробства. Танець був невід'ємною частиною забав, релігійних процесів та вистав.

Народні танці Іспанії в залежності від місця їхнього народження мали своєрідний колорит і манеру виконання.

Іспанське танцювальне мистецтво дуже багате та різноманітне. Безумовно, іспанський народний і класичний танці мають деякі загальні риси і специфічні характеристики, по яких їх безпомилково можна відрізнити. До таких рис, в першу чергу, слід віднести унікальну ритмічну різноманітність, неймовірну емоційність виконання і багату варіативну форм. По традиційній класифікації іспанських танців, встановленої в дослідженнях Ельзи Брунеллескі, існує два типи танцю: іспанський класичний і фламенко. У всьому світі вони відомі як два стилі – болеро і фламенко.

До іспанського класичного танцю (стиль болеро), який оформився до XVIII ст., відносяться такі танці, як болеро, сегіділія

з Ла-Манчи, малагуенья, хотя з Валенсії, андалузійське петенерас, оле, качуча, фанданго, панадерос та ін. Усі ці танці не є імпровізаційними, їх строго певний малюнок і стали послідовність рухів вивчають в школі і академії танцю. Як відмічають ряд досліджень, стиль болеро був перетворений з народних танців де палильос (з кастаньєтами) в танець для професійного виконання. У XIX ст. танці цього стилю стали відноситися до елітарного танцювання, зайнявши міцну позицію на оперній і балетній сцені, тоді як фламенко, для якого характерна відома замкнутість, виконувався в тавернах, внутрішніх двориках і на закритих майданчиках. Слід зауважити, що фламенко і болеро прекрасно співіснують в Іспанії з XVIII ст. по теперішній час, знаходячись, безумовно, в певній взаємодії і взаємовпливі. Емоційна насиченість виконання, виразність жіночих рук, чоловіча чіткість і техніка виконання – ось ті загальні риси, які об'єднують ці два стилі.

До іспанського народного відносяться «регіональні» танці, створені кожен у своїй провінції, відбиваючи особливості місцевих звичаїв і рис вдачі народу, що мешкає там, а також що мають свій самобутній музичний супровід. Так, наприклад, традиційні танці північної провінції басків (з кубками і кинджалами), що виконуються на сільських святах, за своїм характером мужні і строгі, танці кастильців емоційно стримані, у арагонців – навпаки, легкі і веселі. Для каталонців характерна найбільша лірична (сардана типу хороводу), а для жителів південної провінції, андалузців (що виконують фламенко) – виняткова пристрасність. Причому, народні танці можуть виконуватися як сольо, так і в парах, а також групами та ін

На деяких танцях стилю болеро, що мають широку популярність не лише в Іспанії, але добре відомі у всьому світі, слід зупинитися дещо детальніше. Практично усі ці танці, мають величезну кількість різновидів. Так, наприклад, дослідники налічують більше ста варіантів хоти, хоча найбільш відомими є астурійська, арагонська і кастильська. Важливо, що така значна їх кількість виникла не лише від великого числа провінцій, які створювали власну версію, але і через те, що танець народжувався в контексті якої-небудь конкретної події (свято, турнір і так далі). Але, незважаючи на існуючі відмінності, для усіх варіантів хоти характерна велика кількість

м'яких стрибків і велика насиченість рухами, які супроводжуються грою на костаньетах.

*Хота*, відома з XVII ст., є парним танцем, що виконується обличчям один до одного в швидкому темпі, з необмеженою кількістю виконавців. Як правило, танець супроводжується співом і грою на гітарі, проте, існують варіанти, в яких використовуються також флейта, волинка і акордеон. Спочатку хота виникла в провінції Арагон на честь культу Пиларської Богоматері – святої покровительки Арагона. Пізніше хота поширилася по усьому півострову і вийшла навіть за його межі. У Росії з'явилася сценічна версія - "Арагонська хота" М.И. Глінки, яка була поставлена М. Фокінім (1916 р.), а потім хоту стали ставити в ансамблях народного танцю, де балетмейстери пропонували свої трактовки.

*Сегідилія* відноситься до іспанського класичного танцю помірно-швидкого темпу і життєрадісного характеру. На думку дослідників, сегідил'я виникла в XVI ст. в Кастилії, пізніше поширившись по усій Іспанії. Найбільш відомі мурсійська і севільська сегідил'ї. З XIX ст. поширення сегідил'ї досягло Європи, де вона стала виконуватися в театрах опери і балету в якості характерного номера. Традиційний спів сегідил'ї супроводжують гітари, бандури і кастаньети. Так само, як і більшість інших іспанських танців, сегідил'я має безліч варіантів. Так, наприклад, сегідил'я манчега – це живий і яскравий танець, сегідил'я болерас – стриманий за характером танець, сегідил'я гитана "циганська" – повільний емоційно насичений танець з музичним розміром (що чергується, від 3/4 до 6/8 і навпаки).

Ще один широко відомий парний іспанський танець – *фанданго*. Він виник на півдні Іспанії у XVIII ст. Цей танець найчастіше має назву, похідну від того місця, де він виконується. Так, в Малазі – це малагенья, в Гранаде – гранадина, в Картахене – картахенера, в Ронде – ронденья і т.д. Танець призначений для виконання однією парою, темп дуже рухливий.

*Севільяна* ("Sevillanas") надзвичайно своєрідний народний андалуський танець, який виконують на площах. Танцюють у супроводі пісні, куплетної форми (від чотирьох до дванадцяти куплетів) з точно встановленим порядком рухів, без імпровізації. Музичний розмір 3/4.

*Пасодобль* (*passo doble* – подвійний крок). Цей танець з гідністю та благородством зазвичай виконують тореадори і дівчата перед коридою. Музичний розмір 2/4.

*Качуча* (у перекладі *качуча* – *золото*) – іспанський (андалуський) танець, зародився у провінції Кадіс. Характерні риси танцю – ритмічні рухи стеген та вистукування каблуками сапатеада. Музичний розмір 3/4, 3/8.

*Панадерос* (*panaderos* – *пекарі*). Музика походить від старовинної пісні про пекарів. О. Глазунов використав цю пісню для іспанського танцю в балеті “Раймонда”. Музичний розмір 3/4.

*Малагуенія* (*Malaguena*) – андалуський танець. Музичний розмір 3/4.

Із танців “Фламенко” (“Flamenco”) найбільш відомі “Танго”, “Хабанера”, які мають музичний розмір 2/4. До цього стилю відносяться також “Фарука”, “Самба”, “Оле”, “Поло”. Для стилю “Фламенко” характерні дводольні музичні розміри.

Танці стилю “Фламенко” виконують без кастаньєтів, їх замінюють хлопки в долоні.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Позиції та положення рук, позиції ніг, положення рук у парних масових іспанських танцях.
2. Основи рухи іспанського народного танцю «Хота».
3. Особливості національного іспанського костюму.

### **Питання для самоконтролю:**

1. Види іспанських танців та їх основні рухи.
2. Тематика танців, характерних для іспанського народу.

### **Рекомендована література:**

1. Александрова В. Испанские народные танцы. – Л., 1959.
2. Альфонсо Пуиг Кларамунт, Флора Альбайсин. Искусство танца фламенко. – М., 1984.
3. Балет. Энциклопедия. – М., 1981.
4. Зайцев С. Основы народно-сценичного танцю. – К., 1975.
5. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е.,

Народно-сценический танец. – М., 1976.

6. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. – Л. – М., 1939.

7. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М, 1972.

## **ТЕМА 5. Іспанський класичний танець «Фламенко»**

### **Лекція 5**

**Мета:** ознайомити студентів з витоками іспанського танцю «Фламенко», його видами та особливостями виконання.

**Професійна спрямованість:** ознайомити з іспанським танцем «Фламенко»

**Основні поняття теми:** *хореографічне мистецтво, іспанський народний танець, фламенко*

### **План лекції**

1. Походження іспанського танцю «Фламенко».
2. Два напрями танцю «Фламенко».
3. Основні відмінні риси танцю «Фламенко».
4. Особливості жіночого та чоловічого костюму.
5. Різноманітність стилів танцю.

Мистецтво фламенко, – народний танець і співи найпівденнішої провінції Іспанії, Андалусії, – цікаве явище фольклору. Зараз воно відоме не тільки всієї Іспанії, а й усьому світові.

У першій чверті XX ст. це мистецтво знаходилося на межі знищення, поступово опускаючись до рівня низькопробної кафешантанної “іспанщини”.

Першими забили тривогу найкрупніші представники творчої інтелігенції Іспанії, – один із кращих поетів і один із її кращих

композиторів, – Федеріко Гарсія Лорка та Мануель де Фалья. За їхньою ініціативою був організований перший фестиваль андалуського народного співу – канте хондо, що відбувся в Гранаді 13-14 липня 1922 р. 19 лютого того ж року Гарсія Лорка виступив у Гранаді з лекцією про канте хондо, а Мануель де Фалья, використавши у своїх музичних творах мелодії фламенко і хондо, подарував народному мистецтву Андалусії всесвітню відомість.

Що ж таке фламенко і хондо? Які особливості найдавнішого мистецтва Андалусії, які передаються від покоління до покоління? Етимологія слова *фламенко* досі не зовсім зрозуміла. Існує думка, що воно походить від латинського слова *вогонь (flamma)*.

Народні Андалуські танці й пісні нібито заслужили цю назву своїм пристрасним “вогненним” характером.

На думку інших дослідників, мистецтво фламенко було занесене в Іспанію циганами, які прийшли з Фландрії ще в XVI ст. за часів Карла V. Від слова *фландрія* нібито і походить назва цього жанру.

Деякі дослідники виводять це слово від назви *фламінго* (іспанською *фламенко*). Привід для такого припущення дають костюми танцюристів, підкреслюючи стрункість фігури, а також химерність рухів цього екзотичного птаха. Слова *фламенко* і *хітано* (циганський) в Андалусії є синонімами. Циганські племена, вигнані 1400 р. з Індії військами Тамерлана, перекочували в різні країни Європи і разом з військами сарацинів переправилися до Іспанії. “Цигани, діставшись Андалусії, – говорить Гарсія Лорка в лекції “Канте хондо”, – об’єднали найдавніші елементи місцевих пісень з тим найдавнішим началом, яке принесли вони самі”.

Як правило, народні танці включають в себе елемент змагання, “перетанцювання” партнера, але в танці “Фламенко” можливо, що танцівник “байлаор” змагається тільки сам з собою, звідси вражаюча виразність і пристрасність танцю.

Танець “Фламенко” не потребує широкого сценічного простору, проте вимагає простору душі. Саме тому виникла в цигансько-андалуському мистецтві назва *хондо* – буквально *глибокий*, – що означає танець або пісню, які передають сильні глибокі почуття.

Дослідник Вісенте Марреро виділяє в танці “Фламенко” два напрямки. У першому переважає вогонь, пристрасть, гордість,

скорбота, напружене глибоке внутрішнє життя, трагізм, що виникає із притаманного андалуському танцю почуття самотності, що прийнято називати словом *хондо*.

Другий напрямок пронизаний лукавством, бешкетництвом, радіощами, сповнений винахідливості і грації (“несерйозні танці”).

Гарсія Лорка, говорячи про андалуське народне мистецтво, принципово розмежовує поняття *хондо* і *фламенко*, віддаючи перевагу хондо як першооснові духу, джерелу трагічного і всеохоплюючого світосприймання, з якого в майбутньому виростає майже все мистецтво Іспанії.

*Канте хондо* забарвлений таємничим кольором первісних епох; *канте фламенко* – жанр відносно молодий, за емоційною глибиною він незрівнянний з *канте хондо*. “Там колорит духу, тут місцевий колорит – ось їхнє найглибше розрізнення.

Для жіночого танцю характерне емоційніше і вільніше виконання, де основна увага приділяється різноманітним рухам кистей, пальців, плечей, рухам голови і корпусу, похитуванням стегнами, грою із спідницею, шлейфом або ж шаллю.

Для чоловічого танцю характерне строгіше, технічно складніше і ритмічніше танцювання. Тут можна зустріти широкі, часом різкі рухи рук, обертання кистями на витягнутих руках, рухи на колінах, обертання на двох сполучених ногах з прямим корпусом або прогнутим попереком. Спочатку танцівник-чоловік (байлаор) виконував сольну партію, згодом з'явилася танцівниця-жінка (байлаора), а потім – дуетне виконання і групові танці. Традиційно у фламенко андалузці своїм співом, грою і танцем розповідали про своє важке життя і несправедливу долю, про ті випробування, які припали на долю циганського і єврейського народів, про ностальгію по залишеній батьківщині, і саме звідси з'явився такий емоційно насичений характер співу і танцю.

Для широкої аудиторії знайомство з явищем фламенко стало можливим лише в XIX ст., коли виникли перші спеціальні кафе – кафе кантанте – де виконавці фламенко виступали перед публікою. Цей час дослідники називають “золотим століттям” фламенко.

Відмінними рисами виконання фламенко є відбиття чіткого, ритмічного звуку каблуками і підшвою черевика по підлозі - “сапатеадо”. Удари можуть робитися подушечками, каблуками, а

також усією стопою або ж тільки носком біля ноги, залежно від того, який характер звуку вимагається зараз - дзвінкий або приглушений. Окрім ніг, ритм відбивають хлопаннями долонь і клацанням пальців. Можливо, також використання кастаньєт.

Ще однією важливою рисою фламенко є його імпровізаційна основа. Кожен з танців має певні рамки, малюнок і структуру, проте велика роль відведена імпровізації, в яку танцівник вкладає усю свою майстерність, темперамент і натхнення. Севілья, Кордова, Херес, Гранада, Барселона, Мадрид є центральними містами осереддя фламенко, де нині проходять численні фестивалі, вечірки і фієсти цього танцю.

Уперше з'явившись в Нижній Андалузії, фламенко поширилося у бік провінцій Кордова і Хаэн до міста Морон-Лусена; у бік Малаги, Альмерии і узбережжя Леванта; до Севільї і Уельве; до земель біля Севільї і Кадиса. Далі танець пройшов у бік південного узбережжя Португалії, дійшовши до Мадрида і Барселони, які стали центром існування цієї культури. Провінцію Кадис і південну сторону провінції Севілья дослідники відносять до місць, де зародилося до 80 жанрів і форм фламенко, і де по теперішній час існує стародавнє фламенко – канті хондо. Величезний вплив фламенко зробив і на прилеглі провінції Уельва, Кордова, Малага, Гранада, Альмерия і Хаэн. Різноманітні варіації фанданго є в цих місцях основним жанром фламенко.

Найбільш відомими танцівниками фламенко, що сприяли популяризації цього стилю, являються La Argentina, Pilar Lopez, Antonio, Rosario, чийми послідовниками, відомими нині, стали Antonio Gades, Mario Maya, Cristina Hoyos, Joaquin Cortés.

Костюм фламенко залежить від стилю і регіону, якому належить той або інший танець, хоча, безумовно, є тут і загальні риси. Дослідники вважають, що костюм фламенко пішов від національного циганського одягу. Для чоловіків – це темні брюки, біла або чорна сорочка з широкими рукавами, краї якої іноді зав'язуються попереду на поясі. Можливий також широкий пояс і короткий жилет-болеро (чалеко), така, що надівається поверх сорочки, і обов'язково – туфлі з каблуками. Жіночий костюм складається з сукні до підлоги з воланами або спідниці з кроєм "сонце" або "напівсонце". Такий крій дозволяє танцівниці проводити витончену гру з подолом сукні, який



бере, таким чином, активну участь в танці. Причому, воланами оброблений не лише подол, а й рукава сукні. Для деяких танців використовується сукня з довгим шлейфом, для інших, навпаки, довжина подолу коротшає. Частенько костюм прикрашений мереживом, тасьмою і різноманітними стрічками. Намиста, яскраві сережки і квітка у волоссі домальовували жіночий образ танцівниці фламенко. Туфлі на каблуках також є обов'язковим елементом жіночого костюму, а кастаньети, навпаки, заважають виконавцям фламенко показати виразну роботу кистей рук, тому вони не такі обов'язкові, навідміну від іспанських класичних танців (таких, як хота або болеро). Шаль з довгими кистями, яка займає значне, іноді навіть визначальне місце в танці, і віяло також є одними з головних аксесуарів танцівниці. Слід зазначити, що явище фламенко зробило помітний вплив на деякі танцювальні і музичні стилі всього світу, внаслідок чого виникли нові змішані стилі: фламенко-поп, фламенко-джаз, фламенко-рок, джипси-румба і інші.

Безпосередньо стилів "чистого" фламенко налічуються десятки, їх число коливається близько 60, серед них – найбільш відомі: Алегріас, Булеріас, Порожністо, Сегірійя, Солеа, Севільяна.

Алегріас, який пішов з провінції Кадис, відноситься до одного з самих життєрадісних стилів у фламенко, маючи легкий, граційний і живий характер. Танець в цьому стилі має одну відмітну особливість: поєднання двох різних частин, де перша - це чітке відбиття ритму каблуками, з додатковою підтримкою ударів в долоні, а друга, "тиха" частина – з відсутністю сапатеадо і хлопків.

Булеріас, що відноситься до наймолодших стилів, на думку дослідників, виник у кінці XIX ст. В цьому стилі, що нагадує мозаїку, танцівник і виконавець пісні може змішувати різні стилі, імпровізуючи у будь-якому напрямі, а, як ми вже говорили, фламенко будується на імпровізаційній основі. За характером танець веселий і шумний, виділяється швидким ритмом і дводольним розміром. У нім зустрічається велика різноманітність переходів при високій швидкості виконання, тому танцівникові потрібна велика сила ніг для виконання сапатеадо. Булеріас є єдиним стилем у фламенко, в якому використовуються чоловічі стрибки.

Порожністо – один з прадавніх стилів фламенко, де виконавцем співу були чоловіки. Розквіт цього стилю припадає на XVIII-XIX ст. В теперішній час цей танець практично не виконується.

Сегірійя – один з основних стилів фламенко, що стоїть в одному ряду з солеа. Для сегірійї характерний повільний темп, стримана і велична манера виконання рухів. Тут поєднуються м'які плавні елементи з темпераментним сапатеадо, які виконують як жінки, так і чоловіки. На самому початку танцю виконується довгий урочистий прохід. Жінки можуть виконувати цей танець з шаллями.

Солеа – старий стиль фламенко, виконуваний жінками. Він насичений рухами рук, стегон і корпусу, хоча останнім часом в танці стало додаватися сапатеадо. Цьому танцю властива особлива чутливість і величавість виконання.

Севільяна – відомий стиль фламенко, що пішов від сегідил'ї і хоти в XIX ст. Нині цей танець настільки популярний, що в Андалузії його танцюють на святах, дискотеках, вивчають в академіях танцю. Дослідники зараховують севільяну до "фламенкозованих стилів", які відрізняються від "чистого" фламенко. По-перше, строго побудований малюнок і чіткий порядок танцю практично позбавляють виконавців такою характерною для фламенко імпровізацією, а, по-друге, виконання його в парі характерніше для класичного іспанського танцю. Цей парний танець, який виконується по 4 танець-куплети (кожен з яких має свою хореографію), відрізняється жвавістю, легкістю і витонченістю виконання. Хореографія складається з традиційної для фламенко роботи кистей і корпусу, ноги ж виконують прості кроки і переходи. Дріб, характерний для фламенко, відсутній. Танцюється севільяна у супроводі гітари, флейти, барабана і кастаньєт. Існує велика кількість різновидів севільяни, назви яких частіше відображають причину, з якої вони танцюються (наприклад, назви церковних або інших свят, ярмарків і т.д.).

Безумовно, іспанський класичний танець, що прийшов на сцену театрів Росії у кінці XIX - початку XX ст., (завдяки М. Петипа, А Горському, пізніше М. Фокіну) досить далеко відійшов від танцю народного. Рухи ускладнилися, елементи класичного танцю стали займати основне місце, техніка піднялася на абсолютно інший рівень, в основу стилізованої хореографії лягла видовищна сторона виконання. Сталася природна трансформація, де танець на сцені став

йти все далі від витоків, розвиваючись своїм власним шляхом. Зовсім не випадково виник такий сильний інтерес до народного фламенко, який можна спостерігати з кінця ХХ ст. Можливо це сталося тому, що на першому плані тут все-таки така приваблива емоційна сторона, і лише на другому – технічна. На думку поціновувачів і дослідників фламенко, "справжній" танцівник завжди знає, про що він розповідає своїм "живим" танцем, якому допомагає акомпанемент гітари і протяжний, щемлячий спів, що нагадують про непросту долю народу, який створив цей стиль. Щирість виконання і неповторний колорит музики і танцю незмінно викликають живий відгук у глядача, тому вивчення історії, розуміння природи іспанського народного танцю є необхідним для хореографа будь-якої спеціалізації. Тому, фахівцям, особливо працюючим в галузі народної хореографії, так важливо розуміти і точно оцінювати масштаби культурних пластів, до яких вони торкаються. А також усвідомлювати міру відповідальності за точність передачі цінної історичної і художньої інформації, що є невід'ємною частиною загальнолюдського соціокультурного генофонду, що забезпечує безперервність і поступальність процесу розвитку суспільства.

### **Питання по темі для самостійного вивчення:**

1. Позиції та положення рук, позиції ніг, положення рук у танці «Фламенко».
2. Основи рухи іспанського танцю «Фламенко».

### **Питання для самоконтролю:**

1. Стилi іспанського «Фламенко».
2. Манера та техніка виконання рухів танцю «Фламенко».
3. Особливості жіночого та чоловічого «Фламенко».

### **Рекомендована література:**

1. Александрова В. Испанские народные танцы. – Л., 1959.
2. Альфонсо Пуиг Кларамунт, Флора Альбайсин. Искусство танца фламенко. – М., 1984.
3. Балет. Энциклопедия. – М., 1981.
4. Зайцев С. Основы народно-сценичного танцю. – К., 1975.

5. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманынц Е., Народно-сценический танец. – М., 1976.
6. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. «Основы характерного танца». 3-е изд., стер. – СПб.: 2007. – 280 с.
7. Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. – М., 1972.
8. Brunelleschi E. The dancing Times. London, 1936.
9. Эль Монте Анди. Фламенко: тайны забытых легенд. – М., 2003.